БИБЛИОТЕКА «ИСКУССТВО В МАССЫ»

Г. А. БРЫЛО

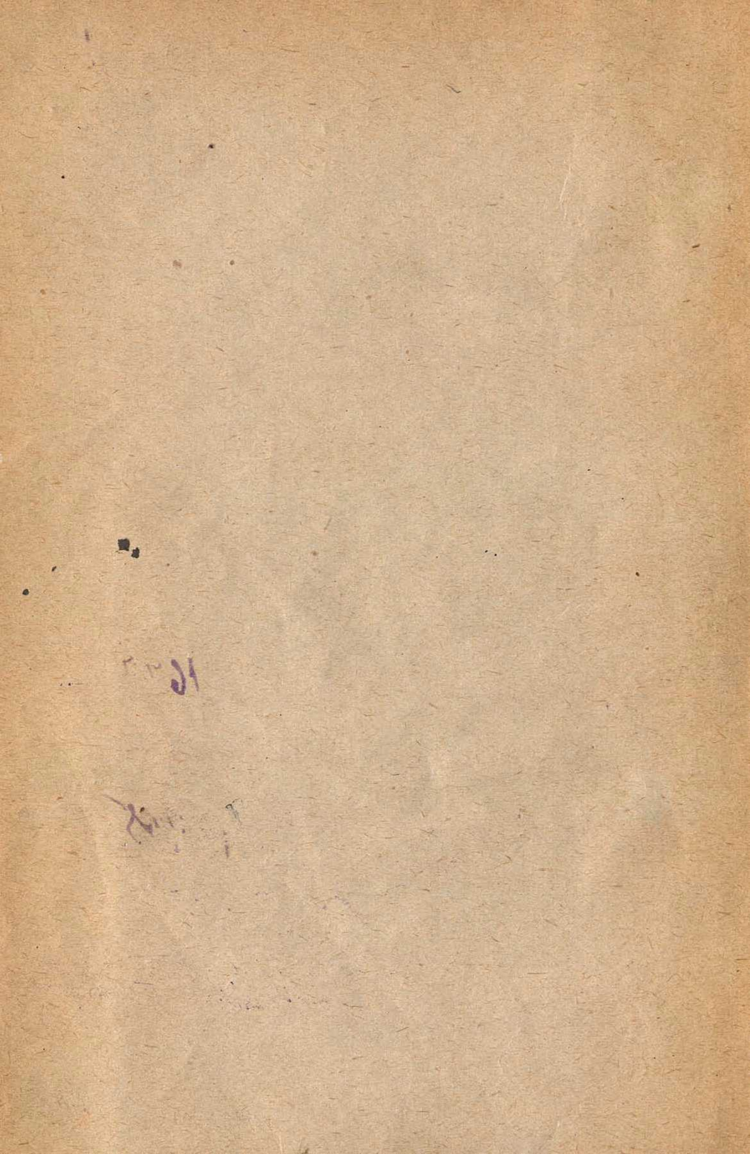
ИЛЛЮСТРАЦИЯ в КНИГЕ ЖУРНАЛЕ и ГАЗЕТЕ



ОГИЗ ИЗОГИЗ ЛЕНИНГРАД МОСКВА



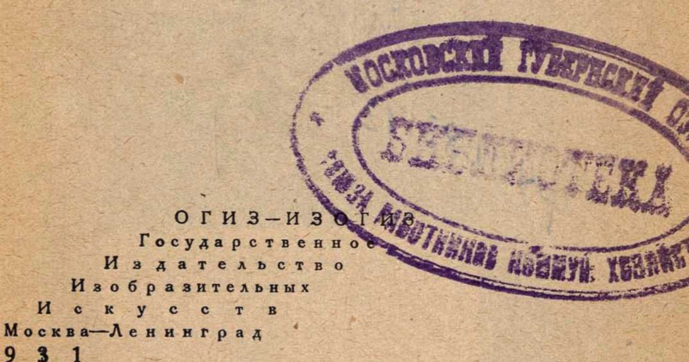

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ



БИБЛИОТЕКА
„ИСКУССТВО В МАССЫ“
ПОД РЕДАКЦИЕЙ Н. Н. МАСЛЕНИКОВА

Г. А. БРЫЛОВ

ИЛЛЮСТРАЦИЯ В КНИГЕ ЖУРНАЛЕ И ГАЗЕТЕ



ОГИЗ—ИЗОГИЗ
Государственное
Издательство
Изобразительных
Искусств
Москва—Ленинград
1931

Интернац. (39) типогр. „Мосполиграф“, ул. Скворцова-Степанова, 3.
Уполном. Главлита Б 649. Зак. 1710
Тир. 10.000

ПРЕДИСЛОВИЕ

Огромная агитационно-пропагандистская роль иллюстрации в газете, журнале и книге, растущее с каждым годом движение художников-корреспондентов потребовали включения этой брошюры в издаваемую библиотечку по вопросам изоискусства. Как и вся библиотечка, так и работа т. Брылова предназначается читателю, желающему познакомиться с изоискусством, зачимающемуся самообразованием или практически работающему в области самодеятельного изоискусства.

При всем стремлении избегнуть иностранных слов или сложных технических терминов это в полной мере сделать не представилось возможным. Это обстоятельство вынудило автора дать в качестве приложения краткий словарь, которым следует пользоваться при чтении.

В брошюре основное место отведено вопросам воспроизводства иллюстраций. Это сделано в тех целях, чтобы художкор, член клубного фото-кружка, работающие в газетах и журналах учитывали различные технические приемы, используемые современой полиграфией.

Знакомство с техникой воспроизводства облегчит изоработу художкоров; весьма полезно оно и всем чи-

тателям, занимающимся самобразованием. Делая ударение на вопросах техники, автор дает элементарные сведения о путях развития иллюстрации. Эти сведения должны заинтеросовать читателя и побудить его к дальнейшему изучению вопроса, к чтению специальной литературы, список которой приведен в конце брошюры.

I. ЧТО ТАКОЕ ИЛЛЮСТРАЦИЯ?

«Иллюстрация» — латинское слово и в буквальном переводе значит «освещение», «об'яснение».

В узком смысле слова, под иллюстрацией подразумевают рисунок в печати.

Если словом можно выразить любую мысль, то иллюстрация благодаря своей наглядности облегчает усвоение мысли.

Желательность иллюстраций в книге — истина, которую не требуется доказывать. При этом рисунки нужны не потому, что они являются украшением, а для того, чтобы с помощью их можно было отчетливо и наглядно выявить самое существенное в книге. Слова дают представление, а иллюстрации — образ, который несет в себе определенность и ясность. Таким образом, книга иногда может быть написана как бы на двух, взаимно дополняющих друг друга языках: словесном (текст) и наглядном, графическом (иллюстрация). Когда это удается сделать умело, получается предельная выразительность и доступность.

Недаром современная наука придает огромное значение наглядному обучению. Важность иллюстраций в научных трудах и учебниках ясна. Не менее важны иллюстрации в массовых книжках по технике, сельскому хозяйству, по всем отраслям знания, а также в

агитационной литературе и, наконец, в художественной литературе и в книгах для детей.

Картинка для детей, особенно для младшего возраста, имет огромное воспитательное значение. Она приковывает к себе внимание ребенка еще задолго до того, когда он начинает сам читать. Картинка углубляет и расширяет опыт ребенка, формирует его чувства. Недаром дети не любят книг без картинок. Они кажутся им скучными. Для ребенка картинка безусловно является материалом, гораздо более убедительным и острым, чем слово.

То, что мы говорили о роли иллюстрации в книге, относится и к журналу и к газете. Журналисты хорошо знают, что хорошая «картинка» часто бывает важнее и значительнее подробного описания.

В чем же сила этой «картинки»? Прежде всего в легкости ее восприятия. При чтении художественные образы в нашем сознании создаются медленно, а иллюстрациии «говорят» быстро, сразу. И если иллюстрация достаточно выразительна по содержанию, ее поймет всякий, даже неграмотный и ребенок. Неудивительно, что попытки снабжать иллюстрациями книги, журналы и газеты относятся к самому давнему времени.

Наряду с литературой иллюстрация во все исторические эпохи являлась сильным и острым орудием в борьбе классов. В истории рабочего движения иллюстрация сыграла очень значительную роль.

Недаром в 1905 году уделом многих редакторов иллюстрированых журналов было тюремное заключение за помещение в журналах рисунков и карикатур, разоблачавших действия правительства.

Красноречивым примером политического значения иллюстрации может служить, напр., факт, что карикатуры худ. Ефимова послужили Чемберлену обвинительн. «материалом» против советского правительства.



Врубель. Иллюстрация к „Демону“ Лермонтова.
Пример полного идеологического и стилевого совпадения иллюстрации и текста.
Живописное решение. Тоновая цинкография. С фототипии.

II. КАКИЕ БЫВАЮТ ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Иллюстрирование книги ведет свое начало от древней книжной живописи, или так называемых миниатюр, т. е. рисунков, сделанных от руки и помещавшихся в рукописях.

Когда в середине XV столетия изобретение книгопечатания дало возможность распространять одну и ту же книгу в большом количестве экземпляров, снабжать каждый из них подобными рисунками стало затруднительным. На смену миниатюре приходит иллюстрация в виде гравюры на дереве.

Нужно, однако, заметить, что изобретение печатания рисунков предшествовало открытию книгопечатания: до нас дошло несколько рукописей с рисунками, оттиснутыми посредством деревянных печатных форм.

Как на переходную ступень к книгопечатанию можно указать на так называемые ксилографические книги, существовавшие до изобретения Гутенберга и представлявшие собою оттиски с досок, на которых вырезывались и рисунки и текст.

После изобретения книгопечатания гравюра на дереве применяется исключительно для иллюстраций и



Д. Кардовский. Иллюстрация к роману „Война и мир“ Л. Толстого.
Пример любовного проникновения художника в произведение писателя, а вместе с этим и классовая солидаризация с изображаемым. Решение переходное от живописного к графическому.

книжных украшений (заставки, виньетки, заглавные буквы, концовки).

Наряду с деревянными гравюрами в эту пору (XV век) в качестве книжных иллюстраций употреблялись также иногда гравюры на меди.

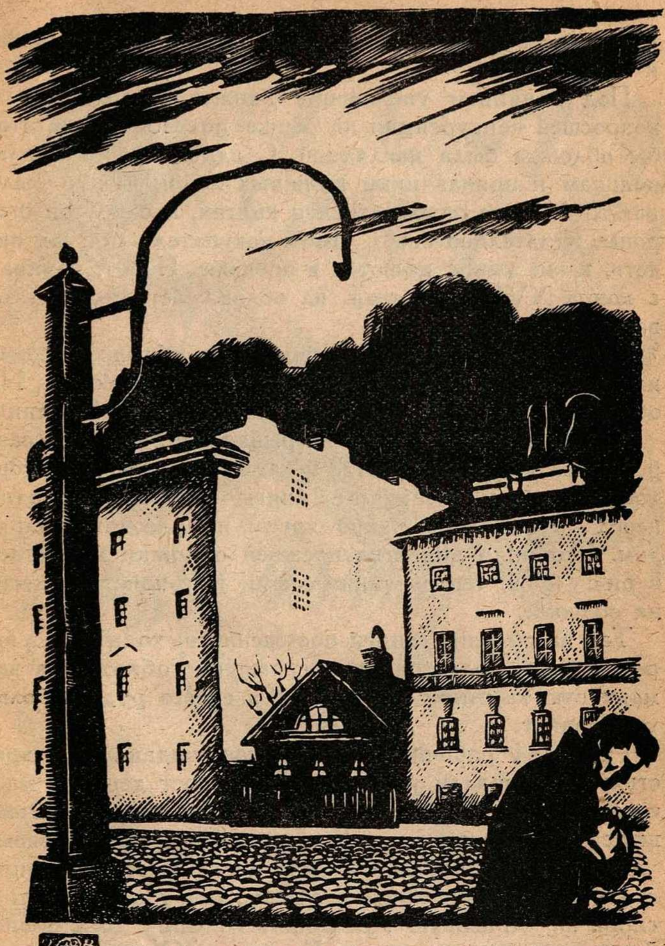
XVI век был эпохой расцвета иллюстрации. В Германии ей посвящали свои труды знаменитые живописцы: Дюрер, Кранах, Гольбейн и др. Кроме них, славились специалисты-иллюстраторы.

Начиная с XVII столетия, на книжном рынке происходит расслоение на дешевую массовую книгу для «простого народа» и дорогую для «избранных» — буржуазии и аристократии.

В дешевых изданиях иллюстрации печатаются типографским способом с деревянных досок, и гравюра на дереве принимает в них грубый характер. Дорогие издания украшаются изящными картинками и виньетками, гравированными на меди.

Дальнейшее развитие техники гравирования, изобретение гальванопластики, давшей возможность получать в каком угодно количестве точные металлические копии гравированных деревянных досок, изобретение литографии и, наконец, открытие фотомеханических способов воспроизведения рисунков, наряду с общим усовершенствованием техники печатного дела,—все это способствовало большому распространению в XIX веке иллюстрированных книг самого разнообразного содержания. И в научных книгах иллюстрации начинают занимать почетное место, часто даже заслоняя собой текст. Появляется иллюстрация также и на обложках книг.

Когда и под влиянием каких обстоятельств это произошло? Известно, что самые ранние обложки книг не имели не только иллюстраций, но и текста. Они были сделаны из обыкновенной книжной или оберточной бумаги, иногда покрашенной с наружной



М. Д о б у ж и н с к и й. Иллюстрация к „Белым ночам“ Достоевского. Пример психологического подхода художника к теме. Чисто графическое решение. Штриховая цинкография.

стороны, или же из цветной, золоченой, мраморной и т. п. бумаги.

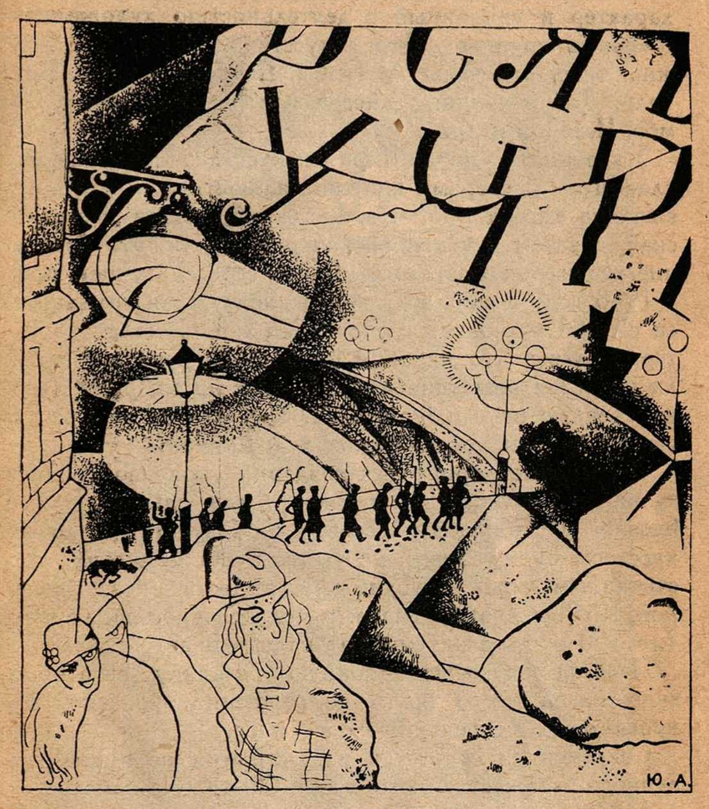
Под влиянием увеличения книжной продукции и возросшей конкуренции на рынке потребовалось, чтобы обложка была наглядной. С одной стороны, владельцам и приказчикам книжных лавок нужно было как-то быстрее разбираться в книгах, а с другой стороны, желательно было, чтобы покупатель мог сам видеть, какие книги имеются в продаже. И вот, начиная с конца XVIII столетия, на обложке стали печатать заглавие книги.

Развитие торговли потребовало от обложки, кроме наглядности, еще и привлекательности. На обложках появляются рамки, виньетки и украшения.

Конкуренция на книжном рынке, чрезвычайно разросшемся к середине XIX века, заставляет книготорговцев принаряжать книги, выделять одну перед другою необычайно ярким и красочным нарядом. Скромная виньетка прежней обложки вырастает в рисунок, теперь занимающий уже почетное место на обложке.

Так на обложку книги постепенно выходит иллюстрация, подготовляя превращение обложки в заманчивую картинку и, наконец, в своего рода небольшой плакат.

Растущий рабочий класс и пробуждающееся крестьянство вызвали уже отмеченный рост дешевой массовой книги. Но качество этих книг, предназначавшихся для пролетариата и крестьянства, было чрезвычайно низкое. Таким образом рост массовой книги связан с падением книжного искусства. Наряду с этим спрос на «красивую», роскошную книгу со стороны буржуазии увеличивается. К началу XX века рыночное расслоение книг на дешевые и роскошные достигает предела. Это своего рода отражение классовой борьбы на книге.



Ю. Анненков. Иллюстрация к „Двенадцати“ А. Блока.
Пример сотворчества художника с поэтом. Стилевое совпадение иллюстрации текста. Чисто графическое решение.

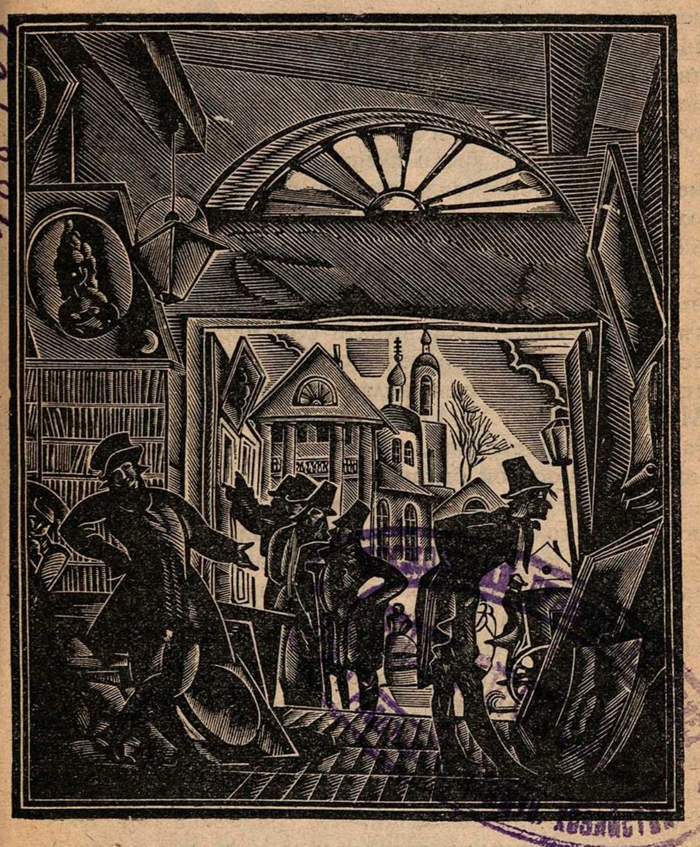
К этому времени относится и расцвет русского книжного искусства, носящий ясно выраженный классовый характер и связанный с деятельностью художников-графиков группы «Мир искусства». Среди них должны быть отмечены А. Бенуа, Бакст, Билибин, Врубель, Добужинский, Лансере, Митрохин, Нарбут, Сомов, Чехонин и др.

Художники из «Мира искусства» были первоклассными мастерами книжной иллюстрации. Но чрезвычайно характерно, что, когда произошла Февральская, а затем и Октябрьская революция, это поколение художников осталось верным себе. Так, например, в 1918 году появилась совершенно чуждая трудящимся «Книга маркизы» с рисунками худ. Сомова. Характерно также, что издания первых лет революции были наиболее изысканными, отражая по инерции художественные вкусы буржуазии. Это об'яснялось отсутствием кадров пролетарских художников.

Открывшие дорогу для создания «красивой» книги художники «Мира искусства» были выразителями идеологии уходящих классов, и их искусство было искусством буржуазным, искусством для немногих, рассчитанным лишь на узкий круг книжных колекционеров. Крайне низкий тираж и подчас чудовищная цена (до 100 руб. за экземпляр) подчеркивают это.

Переход на революционную тематику некоторых художников этого круга не разрешил, конечно, вопроса о с о в е т с к о й г р а ф и к е.

Современная советская иллюстрация не имеет еще единого художественного стиля. Он только намечается в той сложной борьбе художественных направлений, которая ведется у нас в настоящее время на фронте изобразительных искусств и которая является в свою очередь отражением обострившейся в стране классовой борьбы.



А. Кравченко. Иллюстрация к повести „Портрет“ Гоголя.
В характере работы художника нет полного слияния с произведением писателя.
С гравюры на дереве.

2. ЖУРНАЛЬНАЯ И ГАЗЕТНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Нечто подобное нашим газетам и журналам было еще в древнем Китае и даже в Египте эпохи фараонов. Но в настоящем смысле слова периодическая печать является созданием нового времени. Возникновение первых газет в Европе относится к началу XVII столетия, а в России — к началу XVIII столетия.

Первые газеты были очень скромны по своим размерам и по своему содержанию, но попытки снабжать их иллюстрациями делались чуть ли не с самого возникновения печатной газеты.

Еще в XVII столетии в газетах встречались резанные на дереве и на меди гравюры. В XVIII веке иллюстрация начинает завоевывать себе место в газетах во всех странах. Даже в первой русской газете «Ведомости о военных и иных делах», начавшей выходить в Москве с 1703 г., в 1708 году была помещена первая газетная иллюстрация, изображение только что происшедшей морской битвы.

Что касается иллюстрированных журналов, то они появились только в 30-х годах прошлого столетия.

История первого иллюстрированного журнала связана с именем известного революционного художника Домье. Это был французский сатирический журнал «Карикатура», основанный в 1830 году для борьбы с июльской монархией. Домье был организатором и лучшим рисовальщиком этого журнала.

Вскоре почти одновременно в различных стрнах появились дешевые иллюстрированные журналы, имевшие целью наглядно знакомить читающую публику с событиями дня, выдающимися современными деятелями на различных поприщах и со всем, что представляло интерес в данный момент. Такими журналами были: «Журнал за пенс» в Англии (1832 г.), «Журнал за пфеннинг» в Германии (1833 г.), «Живописное

обозрение» во Франции (1833 г.) и «Живописное обозрение» в России (1835 г.).

Вслед за Францией юмористические журналы появляются в 40-е годы и в других странах: в Англии



Б. Кустодиев. Иллюстриров. обложка. Для иллюстрации взят главнейший момент повествования. Оригинал в две краски.

—«Пончь» и в Германии—«Летучие листки». Среди революционных бурь 1848 г. рождается в Германии журнал «Кладдерадач».

Первые сатирические и юмористические издания с карикатурами в России возникли в 1858 году. Это были «Весельчак» и «Юмористические листки».

До конца прошлого века для иллюстрирования журналов и газет пользовались услугами художников,

гравировавших свои рисунки на дереве, реже на меди и стали. Иногда журнальные иллюстрации печатались еще литографским способом.

Громадное значение в деле развития журнальной и газетной иллюстрации выпало на долю фотографии и фотомеханических способов воспроизведения иллюстраций.

С последней четверти прошлого столетия после открытия фотоцинкографии начинается буквально новая эпоха в истории иллюстрированных периодических изданий. Фотоцинкография оттеснила на задний план все другие способы изготовления иллюстраций для печати, так как оказалась более удобной для издателей по простоте работы и по дешевизне. В связи с этим быстро растут число новых периодических изданий и количество иллюстраций в них.

Появились специальные иллюстрированные газеты. В 1873 году в Америке вышла «Иллюстрированная газета», и в том же году была основана первая ежедневная иллюстрированная газета («Нью-Йорк Дэйли График»), существующая до сих пор. Успех этой газеты сделал свое дело. В течение ближайших лет иллюстрация стала необходимой принадлежностью всякой американской газеты.

Американские газеты очень богаты иллюстрациями. Если к фотографическим снимкам, карикатурам и прочим иллюстрациям воскресного выпуска большой американской газеты добавить рисунки в отделах рекламы,—а они по своему техническому исполнению нисколько не уступают редакционным,—то в среднем в одном таком номере газеты заключается более 1.000 отдельных иллюстраций.

Красноречивее всего для характеристики американских газет будет пример с газетой «Нью-Йорк Таймс». Воскресный номер этой газеты выходит в издании, состоящем из 13—14 отделов с общим количеством стра-



Н. Купреянов. Журнальная иллюстрация. С гравюры на дереве.

ниц около 230 и весом газетной бумаги около килограмма. Половина всей газеты — сплошь иллюстрации, отпечатанные по способу тифдрук (глубокая печать). Иллюстрированные отделы газеты посвящены новым книгам, вопросам искусства, описанию различных путешествий, портретам различных знаменитостей, начиная от политических деятелей и кончая артистами, спортсменами и, наконец, просто портретами буржуа с сообщениями о том, кто на ком женился или кто за кого предполагает выйти замуж и т. п.

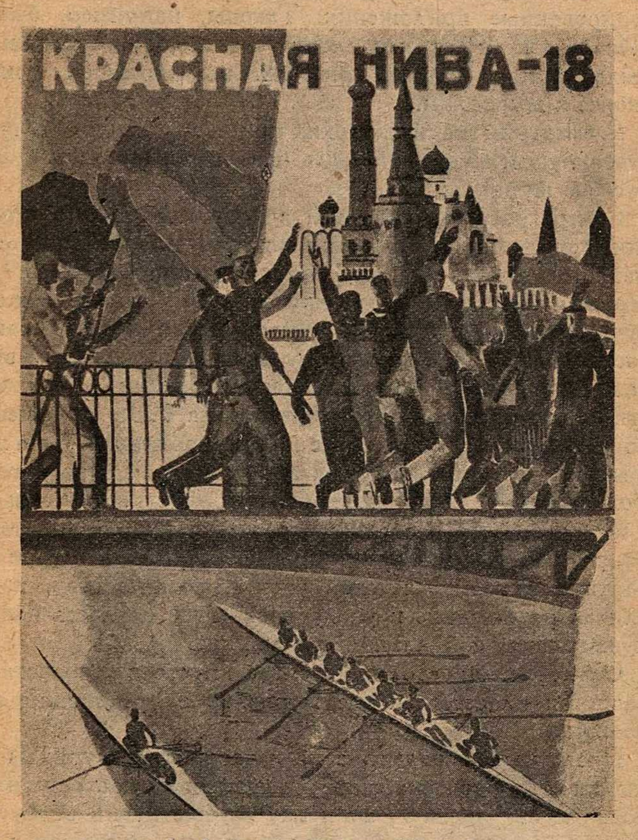
Само собой разумется, что иллюстрация в газетах капиталистических стран прекрасно используется буржуазией для соответствующего идеологического воздействия на массы.

В новейших американских руководствах по газетной технике иллюстрации уделяется самое почетное место. Американские журналисты сравнивают иллюстрацию с новостью, утверждая, что значение новости и иллюстрации в газете равноценно. Это значит, что иллюстрации привлекают читателей так же, как и самые новости, из-за которых, собственно, и покупают газеты.

Одна из нью-йоркских газет имеет отряд фотографов в пятнадцать человек и несколько специально оборудованных автомобилей, включая автомобиль-лабораторию. Наконец, существуют большие фотографические агенства, служащие которых рыщут по свету за иллюстрациями, которые затем продают газетам и журналам. Делаются самые напряженные усилия и применяются все усовершенствованные способы, чтобы усилить значение новости в фотографии.

Словом, иллюстрационное дело в американской газете стоит много выше, чем в европейской. И только английские газеты могут выдержать с ней некоторое сравнение.

Иллюстрирование в русских дореволюционных га-



А. Дейнека. „1-е мая в Москве“.
Пример обложки иллюстрированного еженедельного журнала. С цветной офсет-печати.

зетах было развито очень слабо. Правда, некоторые из них выпускали специальные еженедельные иллюстрированные приложения. Таковы, например, были «Искры» к «Русскому слову», но подобных изданий было немного, и они приближались по своему типу скорее к журналам.

Рассмотрим на нескольких примерах, какую общественняую и классовую роль играли дореволюционные русские журналы.

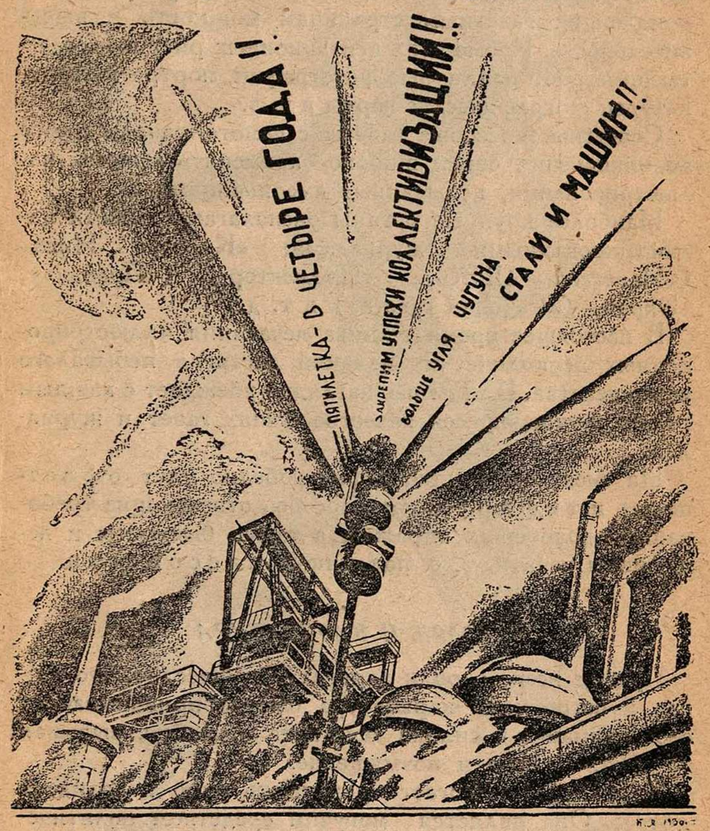
Самый распространенный в дореволюционной России еженедельный иллюстрированный журнал для «семейного» чтения «Нива» (начал выходить с 1870 г.) отражал идеологию, круг вкусов и требований мелкой буржуазии, обывателя. В иллюстрациях журнал давал воспроизведения с картин художников, а главным образом различные фотографические снимки. «Художественный» журнал «Пробуждение» (с 1906 г.) успешно удовлетворял мещанские вкусы любителей изящных искусств из среды той же мелкой буржуазии. Возникший в 1913 г. журнал «красивой жизни»—«Столица и усадьба», зеркало придворной дворянско-помещичьей аристократии, соблазняя читателя картинами великосветской жизни, по существу, изобличал разложение и упадочность своего класса накануне великой социальной революции.

Октябрьская революция смела вместе с господствовавшими классами и все журналы, закреплявшие их позиции.

Пролетариат создает свою печать, свои журналы и газеты, стремясь снабжать их такими иллюстрациями, которые бы помогали ему осуществлять великую историческую задачу — строительство социализма.

За последние годы советская пресса все больше и больше начинает обращаться к приемам иллюстрирования, причем во время проведения кампаний или

Первомайский гудок



Пример газетного рисунка („Труд“).

каких-либо исключительных по политическому значению моментов журналы посвящают специально подобранным иллюстрациям целые номера, а газеты прибегают к помощи больших, во всю страницу, рисунков, придающих газетным страницам мощность и выразительность. Кроме этих агитационных рисунков, газеты помещают различные фотографии, портреты, карикатуры, географические карты и т. д.

Советские массовые газеты с самого начала своего возникновения стали широко применять приемы иллюстрирования, испытанные американцами.

Наиболее крупные органы располагают своими иллюстрированными журналами: «Красная Нива» («Известия ЦИК»), «Прожектор» («Правда»), «Экран» («Рабочая газета») и т. д.

В настоящее время техника печатания иллюстрированных периодических изданий достигла небывалого совершенства. В этом нас наглядно убеждает с каждым годом улучшающееся качество наших газет и журналов.

На смену фотоцинкографии победно идут офсетпечать и тифдрук, как способы, отвечающие требованиям возросших тиражей, а также быстроты и дешевизны печати, т. е. подлинной массовости.

3. *ШАРЖ И КАРИКАТУРА*

Прежде всего о роли карикатуры известно, что живая и остроумная карикатура быстро приковывает к себе внимание и сильно действует на массы, вызывая то смех, то гнев и возмущение.

Карикатура помогает разрушать одно и созидать другое. Она является могучим средством политической борьбы.

Развитие карикатуры шло в тесной связи с развитием периодической печати. Особенное распростране-



Кукрыниксы. В. Мейерхольд. Дружеский шарж. С цветной офсет-печати.

ние она получала в моменты обострения политической борьбы в революционные периоды.

Самые ранние карикатуры были в виде отдельных листов и особых газетных прибавлений. В 30-е годы во Франции появились журналы: «Карикатура» и «Шаривари». Они об'явили войну господству Луи-Филиппа.

Самым крупным художником этого времени был Домье. Он возглавлял творчество художников-карикатуристов XIX столетия, и им было создано все самое значительное в области политической и социальной карикатуры того времени.

Карикатуры Домье (их около 5.000) — это история Франции от июльских дней до Парижской Коммуны. Его подпись «Н. Д.» под острыми карикатурами наводила ужас на королей, придворных, буржуазию.

Наряду с политической карикатурой очень сильно в это время была представлена и карикатура нравов в рисунках Гаварни, Гранвилля и др.

В Германии появление политической карикатуры совпадает с политическим пробуждением страны в середине прошлого столетия.

Во главе сатирических и юмористических рисовальщиков этого цветущего периода немецкой карикатуры стоят Буш и Оберлендер.

Из немецких карикатуристов конца XIX и начала XX столетий наиболее значительны художники журнала «Симплициссимус», высмеивавшего бюрократию и буржуазию, а также характерного стремлением к художественности.

Новейшая западно-европейская карикатура представлена работами Гросса, Мазерееля и Ляфоржа.

Гросс в своих острых рисунках дает яркую картину разложения буржуазии в послевоенной Германии. Мазереель разоблачает милитаризм, продажность



Домье. „Северный медведь".
Французская карикатура на Николая I. Подпись к рисунку: „Северный медведь, самый неприятный из всех известных медведей". С литографии.

и лицемерие буржуазного государства. Ляфорж, сотрудник коммунистической газеты «Юманите», остро откликается на политические события дня.

Русские юмористические журналы XIX века отражали исключительно обывательщину. В них участвовал целый ряд талантливых художников.

Политическая карикатура в России, вследствие тяжелого гнета царской цензуры, до революции 1905 года занимала самое скромное место. Если не считать патриотических листков Теребенева и некоторых карикатур «Искры» (журнал середины XIX века), то она почти совершенно отсутствовала в старой России.

Революционный под'ем начала XX века вызвал к жизни наряду с нелегальной политической литературой и карикатуру.

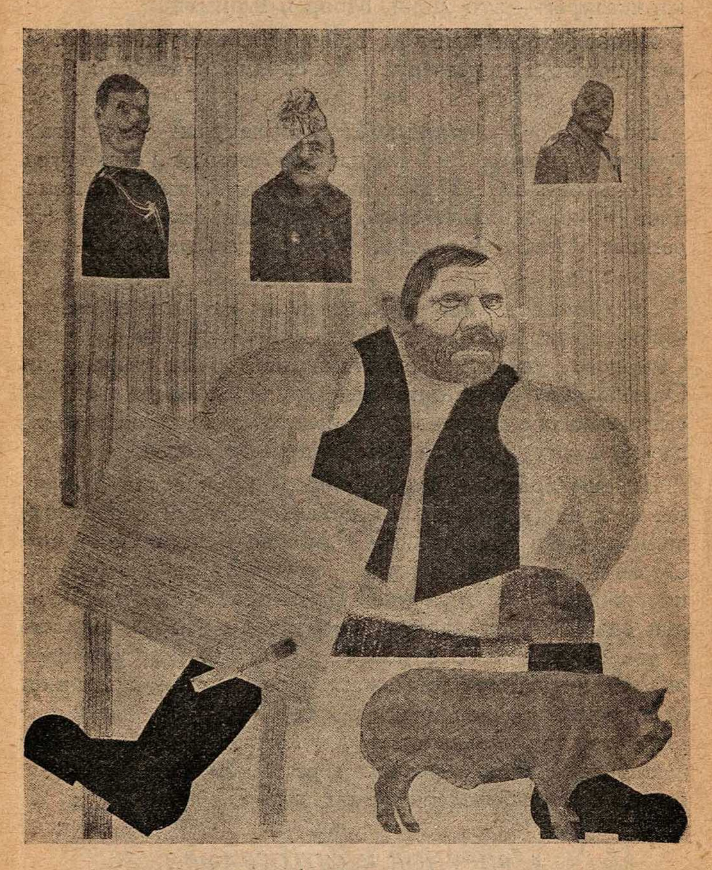
Широкое развитие политическая карикатура получила в 1905—1906 гг. Жестокая политическая борьба получила прекрасное отражение в целом ряде иллюстрированных сатирических журналов. В некоторых из них («Жупел», «Пулемет») работают Серов, Добужинский, Кустодиев и др.

С наступлением реакции политическая карикатура теряет свою революционность и выражает в журнале «Сатирикон», преобразившемся из старой «Стрекозы», и в отколовшемся от него «Новом Сатириконе» политические взгляды либеральной буржуазной интеллигенции. Для «Сатирикона» характерны благодушный юмор и спокойная ирония, которые не могли бы сильно задеть господствующий класс.

«Сатирикон» во многом подражал своему немецкому собрату «Симплициссимусу».

Февральская революция 1917 г. снова возрождает политическую карикатуру, достигающую небывалого расцвета после Октябрьской революции.

Три имени, постоянно встречающиеся в наших цен-



А. Брей. „Кулак".
Журнальный рисунок („Прожектор"). Следует отметить классовую заостренность.

тральных газетах и журналах, должны быть отмечены на первых страницах истории советской политической карикатуры — это Дени, Моор и Ефимов.

В эпоху гражданской войны карикатура приобретает громадное значение как орудие классовой борьбы.

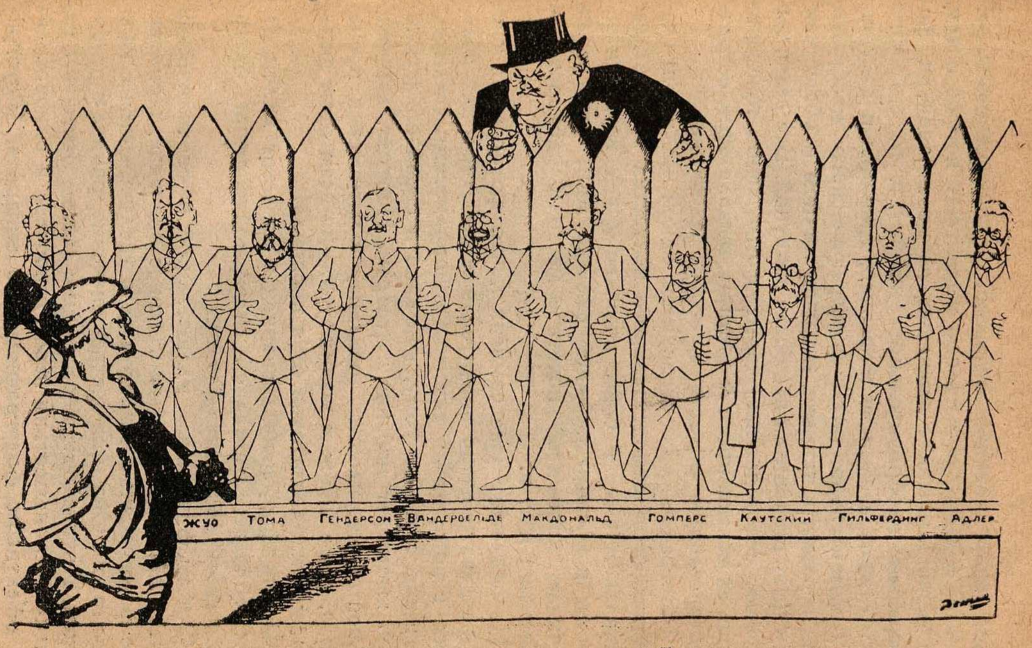
Наряду с политической карикатурой достигает больших успехов и социально-бытовая карикатура. Из «бытовиков» следует отметить художников: Радакова, Юнгера, Антоновского, Радлова, Малютина, Черемных, Ганфа, Елисеева, Ротова, Лебедева, Козлинского и др.

Заслуживает также внимания коллектив художников «Кукрыниксы» (Куприянов, Крылов, Ник. Смирнов), успешно работающий в ряде журналов. Октябрьская революция выдвинула совсем новый вид сатирического журнала, а именно антирелигиозный, где карикатура нашла себе виднейшее место.

В наше время, в эпоху обострения классовой борьбы в стране и увеличения опасности военного похода капиталистов против СССР, в эпоху коренной перестройки быта, карикатура приобретает совершенно исключительное значение. Высмеивая противников, она способствует росту самосознания рабочего класса и уверенности его в победе. Она бичует лодырей, рвачей, врагов пролетарского государства, подгоняет отстающих. И, наконец, есть еще один вид карикатуры — это так называемые «дружеские шаржи»; они не высмеивают, а показывают в весело-смешном виде характерные особенности наших друзей.

4. РИСУНОК И ФОТОГРАФИЯ

Успехи фотографии, как механического способа воспроизводства действительности, особенно в связи с це-



Дени. „Страна его величества капитала". Карикатура.

лым рядом новейших открытий и усовершенствований в этой области, естественно выдвигают вопрос о том, не теряет ли своего значения, по мере развития фотографии, изобразительное искусство, т. е. работа художников в области живописи, гравюры и рисунка.

Действительно, роль фотографического изображения в науке, в технике, в нашем личном и общественном быту становится все более заметной. Все резче выступают своеобразные черты фотографии, присущие лишь ей возможности и средства, выделяющие ее в самостоятельную область, в особое искусство.

Фотография уже становится одной из значительнейших форм самодеятельного искусства масс, захватывая все более и более широкие круги трудящихся. Растут и крепнут рабочие фото-кружки, фотография начинает занимать почетное место в рабкоровском движении и т. п.

Не подлежит уже сомнению, что фотография способна давать очень значительные работы в тех областях, в которых до сих пор монополистами были художники, подобно тому, как кино в своей области теперь выступает наравне с театром. Портрет, картина, иллюстрация, плакат, реклама, политическая пропаганда, даже шарж и карикатура,—во всем этом фотография уже достаточно себя проявила.

Фотография, использованная в качестве иллюстрации, обладает громадной силой воздействия благодаря своей документальности.

Фотографическая иллюстрация в периодической печати приобрела исключительное значение. Применение фотографии в газетном деле увеличивается с каждым годом. Она приобретает значение, равное с репортажем. Крупнейшие иностранные газеты освещают события и происшествия пером репортера и одновременно об'ективом фотографического аппарата. Фотография дополняет текст. Но она может быть достаточно



Иллюстрация к „Комсомолии“ А. Безыменского.
Пример фото-иллюстрации в книге.

красноречивой и без текста, как точнейшая передача действительности.

В настоящее время мы имеем почти во всех странах специальные иллюстрированные журналы и газеты, в которых главное место отводится фотографиям, а текст играет лишь подсобную роль.

Такой расцвет иллюстрации в периодической печати стал возможным только в результате широкого развития техники фотомеханической печати, благодаря которой любая иллюстрация стала поступать в газету с той же скоростью, как заметка или статья. Огромное значение в этом деле сыграли новейшие способы печати: офсет и тифдрук. Наконец, целый переворот в иллюстрационной газетно-журнальной печати предстоит с усовершенствованием и развитием вновь изобретенных способов передачи изображений по телеграфу и радио.

Останавливаясь специально на фото-карикатуре, отметим, что фотография приходила на помощь карикатуре уже давно. На пожелтевших страницах «Искры», «Развлечения» и «Будильника» мы иногда встречаем соединение рисунков и фотографии. Делалось это так: к готовой карикатуре приставлялись головы, вырезанные из фотографических карточек. Часто к этому способу прибегают иностранные газеты и по сию пору. Но область проникновения фотографии в карикатуру теперь расширилась. Карикатура делается вся при помощи фото-аппарата.

Убивает ли такое победное шествие фотографии работу художника — рисунок?

Прежде чем непосредственно перейти к разбору этого вопроса, остановимся на характерных явлениях в области практического применения фотографии в печатном деле.

Действительно, фотомеханические способы изготов-



Ф. Мазереель. „Церковь".
Шарж для газеты.

ления клише в очень многих случаях совершенно вытеснили гравюру на дереве и металле. Быстрота изготовления цинкографских клише позволяет теперь газетам уже на другой день печатать снимки событий, бывших накануне. Дешевизна изготовления клише фотомеханическим путем, сравнительно с прежними способами иллюстрирования, дает возможность снабжать книги, журналы и газеты гораздо большим числом дополняющих текст иллюстраций. Наконец, по точности воспроизведния фотомеханика не может иметь себе соперника.

Но... приведем несколько фактов. Специалисты признают, что штриховые клише в наибольшей мере соответствуют характеру штрихового материала набора и допускают печать такими же точно способами, как и шрифт. Можно, конечно, получать штриховые рисунки и путем фотографии, но нужно помнить, что превращение фотографического изображения в штриховой рисунок никогда не может быть механизировано. Здесь необходима работа художника, не говоря уже о том, что рисунок, свободно набросанный прямо с натуры, всегда лучше, чем сделанный по эскизу или по фотографии.

Любопытно, что самый старый способ, исторически предшествовавший изобретению книгопечатания, а именно—гравюра на дереве, за последнее время стал приобретать значение как лучший способ иллюстрирования газет.

Изготовление художником клише на дереве, правда, с использованием фотографического перевода на доску, конкурирует со всеми другими механическими способами как в отношении пригодности для стереотипирования клише, так и в отношении быстроты и даже стоимости работы.

Таким образом, значение художника даже в области изготовления клише для газет остается в силе.

Что же касается области искусства карикатуры, иллюстрирования журналов и особенно книг, то все преимущества здесь целиком остаются за художником. Даже при иллюстрировании научных книг фотография не всегда может заменить художника. Точно копируя оригинал, она берет с него все,—и то, что нужно, и то, что совсем не важно для иллюстрации, и не дает почти никакой возможности выделять отдельные места.

Итак, о вытеснении или замене художника фотографией говорить не приходится. Нужно только и художника и фотографию поставить на свое место.

К сожалению, мы часто бываем свидетелями, как фотография стремится подделаться под живопись, подражая чисто живописным приемам и даже заимствуя у живописи нехарактерную для фотографии тематику. С другой стороны, фотография оказала и оказывает столь же губительное влияние на живопись и рисунок. Нет сомнений, что появлению и развитию натурализма в живописи много содействовала фотография.

Но ведь руке художника так же несвойственна безошибочная точность фотографического аппарата, как последнему чужда возможность произвольного изменения формы, освещения предмета и т. п.

Художнику нелепо браться за то, что проще, быстрее и лучше может быть выполнено фотографией. А фотографии не следует состязаться с художником в тех областях, которые по природе своей ей несвойственны.

III. КАК ПЕЧАТАЮТСЯ ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. ТРИ СПОСОБА ПЕЧАТИ

Графические искусства, понимаемые нами как совокупность особых приемов исполнения и размножения рисунка путем печати, в конечном счете дают оттиск, отпечаток, иногда называемый эстампом.

От исполнения рисунка до получения оттиска—много отдельных процессов.

Рисунок, исполненный художником для печати, или снимок, произведенный фотографическим аппаратом и предназначенный к воспроизведению, называется оригиналом. Оригинал передается в работу, и с него делается из дерева, металла, на камне или стекле печатная форма, так называемое клише. Описанию способов, как производится изготовление различных печатных форм (клише), и посвящена данная часть нашей книги.

После изготовления печатной формы на нее тем или иным способом наносится краска, и поверх накладывается лист бумаги. Затем все это подвергается давлению, натиску, в результате чего на бумаге получается оттиск.

Процесс передачи на бумагу краски, нанесенной

предварительно на клише, и есть, собственно, процесс печати.

На печатной форме рисунок исполняется или в виде выступающих линий, точек и сплошных мест, т. е. в виде рельефа, или, наоборот, в виде точек и линий, углубленных в поверхности печатающей формы; наконец, рисунок может быть исполнен химическим способом на совершенно гладкой поверхности.

В зависимости от этого, мы имеем три различных вида клише и соответственно им три способа печати:

1) высокий, или так называемый типографский,

2) глубокий, металлографический и

3) плоский, к которому относятся литографский и фототипический способы.

Каждому из названных способов печати соответствует и свой характерный штрих или точка на клише — рельефные, углубленные и гладкие.

Высокая (типографская) печать есть печать с рельефных клише. Простейшим видом такого рода клише может служить обыкновенный штемпель, у которого вся печатающая, т. е. дающая изображение поверхность, представляет собой выпуклость, окруженную углубленными непечатающими местами. Изображение нанесено на штемпеле в обратном виде. Придавливая штемпель к красочной подушке, мы покрываем краской выпуклые места штемпеля. Прижимая затем штемпель к бумаге, мы перетискиваем краску на бумагу и получаем на ней изображение.

Выступы штемпеля дают на бумаге оттиск изображения, а углубления образуют просветы, т. е. оставляют бумагу чистой Изображение получается в прямом виде.

Таким образом печатаются типографский

набор, а также гравюра на дереве, цинкография и т. д.

Как и в штемпеле, когда по такой печатной форме прокатывается валик с краской, она чисто механически ложится только на рельефные штрихи и точки, не касаясь остальной поверхности клише.

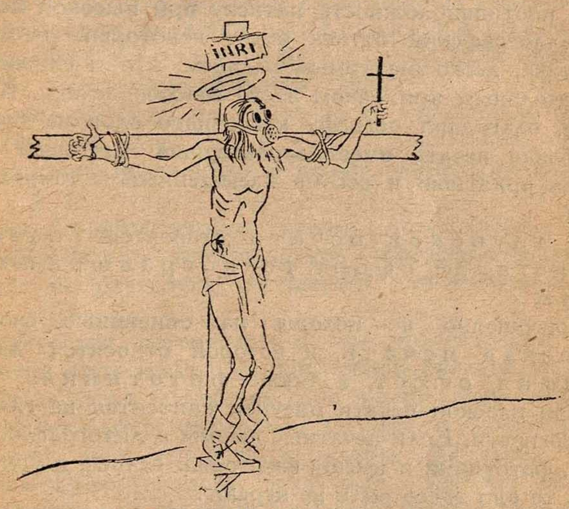
С покрытого краской рельефа в станке или машине производится оттиск на бумаге.

То обстоятельство, что печатание гравюры на дереве и цинкография тождественны с обыкновенным типографским печатанием, делает возможным печатать их на типографской машине и одновременно с текстом, что является с точки зрения экономии времени и труда весьма важным преимуществом данного способа печатания иллюстраций. Высокий (типографский) способ печати был изобретен раньше других и до настоящего времени является самым распространенным.

Отличительным признаком высокой печати служит так называемый натиск, заключающийся в характерном вдавливании бумаги в местах, покрытых краской. Натиск получается от рельефа печатной формы, и его легче всего обнаружить, если смотреть на оттиск с обратной стороны, — на бумаге можно заметить некоторую выпуклость в тех местах, которые на обороте покрыты краской.

При глубокой печати применяются гладко отшлифованные медные, стальные или цинковые пластинки, а также медные валы. На них механическим путем (выгравировывается резцом) или химическим способом (путем травления кислотой) наносится рисунок. При этом те линии и точки, которые на оттиске должны быть черными, делаются углубленными. Отсюда и название способа: печать глубокая (углубленный рисунок), или металлографская, т. к. печатные формы делаются исключительно из металла.

Углубления в металле заполняются краской. Излишек ее тщательно удаляется с полированной металлической поверхности, при ручной печати с помощью тряпок, а при машинной печати посредством плотно прижатого к печатной форме стального ножа, называемого раклем. Так очищаются от краски те места, которые на оттиске должны получиться светлыми.



Г. Гросс. „Христос с противогазом".
Из-за этого рисунка был конфискован альбом иллюстраций Г. Гросса к „Солдату Швейку", а художник был предан суду.

Для того, чтобы принять краску из углублений, бумага должна обладать известной степенью влажности, а потому она предварительно соответствующим образом подготовляется,—смачивается водой, увлажняется паром и т. п.

Углубленная печатная форма, как видим, совершенно противоположна штемпелю или рельефному типографскому клише,—здесь печатающие линии и точки

углублены, в то время как остальная непечатающая поверхность возвышается над ними.

Печатание происходит между двумя металлическими валами. Бумага вдавливается в углубленные места печатной формы и забирает находящуюся там краску. Этому способствует, помимо влажности бумаги, мягкий слой сукна или войлока между валами.

В противоположность натиску при высокой печати, металлографский оттиск имеет некоторый рельеф рисунка, легко ощутимый пальцем, что и служит отличительным признаком этого способа печати. Кроме того, благодаря рельефу красочного слоя на бумаге глубокая печать имеет характерный матовый тон, очень приятный и весьма насыщенный в темных местах.

К глубокой печати относятся гравюра на металле, офорт, гелиогравюра и тифдрук.

Совершенно не похожа на описанные способы плоская печать, к которой относятся литография, офсет, а также фототипия.

При плоской печати рисунок наносится на гладкой поверхности. Если печатные формы в литографии, офсете, фототипии и имеют некоторый рельеф и углубления, то они здесь роли не играют.

Все дело в том, что литографский камень, цинк или желатин, после особой химической обработки, получают способность в одних местах, где нанесен рисунок, принимать краску, а в других, наоборот, отталкивать ее.

Отличительным признаком плоской печати служит полное отсутствие каких-либо следов от силы натиска на оборотной стороне полученного отпечатка.

Мы выяснили, таким образом, существенные отличия трех основных групп, на которые распадаются главнейшие способы печати иллюстраций.

Наглядно сущность высокой, глубокой и плоской печати дана в схеме на стр. 69.

2. ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ И ЦИНКОГРАФИЯ (ВЫСОКАЯ ПЕЧАТЬ)

Самым древним способом размножения рисунка путем печатания является гравюра на дереве, называемая ксилографией. Она была известна еще до изобретения книгопечатания.

Ранние гравюры на дереве носят характер рисунка, исполненного штрихом, т. е. без полутонов, или с весьма приблизительной и несовершенной их передачей.

Долгое время техника гравюры тормозилась тем, что для резьбы употреблялись продольные доски, обычно из грушевого, вишневого или кленового дерева.

Неудобство заключалось в том, что режущий инструмент испытывал различное сопротивление,—вдоль слоя шел легко, а поперек слоя значительно труднее; кроме того, награвированные штрихи, а особенно отдельные точки, непрочно держались на своих подножках. Потребовалось несколько столетий, прежде чем додумались до более удобного способа—гравировать на торце, т. е. на поперечном распиле твердого дерева. Это позволило выработать новые приемы гравирования, благодаря которым стало возможным передавать полутона. Так появилась торцовая гравюра, часто называемая «тоновой» в отличие от штриховой, по преимуществу гравюры на продольной доске.

Предназначенная для гравирования торцовая доска (обычно самшитового дерева) тщательно отполировывается и грунтуется белилами, после чего на ней рисуют в обратном, так называемом зеркальном, виде или переводят рисунок фотографическим путем.

Самое гравирование производится особыми резцами из закаленной стали, носящими название штихелей. С помощью их вырезаются все места, которые не должны давать отпечатка, а линии рисунка или сплошные черные пятна сохраняются на поверхности доски. Для передачи полутонов соответственно сближают или раздвигают штрихи, а также делают их более широкими или тонкими.

Таким образом, мало-по-малу получается типографское клише, с которого можно производить печатание.

С гравированной деревяшки можно получить до 10.000 оттисков, а если рисунок не очень мелкий, то и гораздо больше, до 100.000 экземпляров.

Особенностями гравюры на дереве являются: резкость и четкость штриха, а также приятная бархатная чернота темных мест.

В гравюре на дереве работа может быть распределена между художником, исполняющим рисунок, и гравером, только режущим его. Конечно, наиболее блестящие результаты получаются, когда художник выполняет всю работу сам, от начала и до конца.

Особенное значение в иллюстрационном деле гравюра на дереве приобретает вследствие того, что она может печататься одновременно с типографским набором. Затем, хотя ксилография — самый старый способ воспроизведения в печати иллюстраций, она во многих случаях не может быть заменена другими, даже более совершенными фотомеханическими способами передачи рисунков.

В общем же, ксилография не имеет большого распространения в современном полиграфическом производстве.

За последние годы наряду с гравюрой на дереве имеет распространение ее разновидность—гравюра на линолеуме.

Дороговизна самшитового дерева, необходимость склеивать его из мелких кусков, трудность работы по дереву заставляют в некоторых случаях обращаться к линолеуму, как к материалу дешевому, легко поддающемуся резке и выдерживающему большие тиражи. К недостаткам линолеума относится то, что он



Л. Ляфорж. „Комитет тяжелой промышленности". В фигуре оратора нетрудно узнать Пуанкаре. Карикатура может служить примером предельного упрощения рисунка с сохранением меткости и выразительности (лицо Пуанкаре)

слишком мягкий и легко крошится. А поэтому на нем возможно исполнение только более простых работ.

Применение в XIX веке фотографии в печатном деле дало возможность быстро, точно и дешево получать клише с иллюстраций, изготовляемых механическим путем посредством цинкографии.

Мы рассмотрим здесь три вида цинкографии: цинкографию штриховую, цинкографию тоновую, или автотипию, и, наконец, трехцветную печать.

Предварительно установим различие между штриховым и тоновым рисунками.

Штриховым рисунком называется такой рисунок, который состоит из вполне определенных, харак-

терно выраженных темных линий, точек и сплошных мест, то-есть ровных темных пятен на белом фоне бумаги. Т о н о в о й рисунок, в противоположность штриховому, состоит из полутонов разной силы, имеет постепенные переходы от темного к светлому. Примером штрихового рисунка может служить рисунок пером, примером тонового—фотография.

Передача штриховых рисунков в цинкографии производится штриховой цинкографией, а воспроизведение тоновых — автотипией.

Ш т р и х о в о е цинкографское клише в законченном виде подобно деревянной доске с награвированным на ней рисунком. Но то, что при резьбе по дереву исполняет гравер ножом или резцом, а именно удаление частиц доски, не принадлежащих к печатающей поверхности рисунка, в цинкографии производится кислотами.

Рисунок переводится на цинковую пластинку при помощи фотографирования, что дает возможность уменьшать его или, наоборот, увеличивать в сравнении с оригиналом. Изготовление же клише основано на способе травления металла кислотами, подобно офорту.

Рисунок защищается при этом от влияния кислоты каким-либо нерастворимым в кислоте веществом или кислотоупорной краской.

Травление производится постепенно, несколько раз в растворах разной крепости. Задачей травления является получение четкого, нерваного штриха, достаточно возвышенного над углубленными местами.

В результате травления получается рельефная печатная форма. Готовая цинковая пластинка наколачивается на деревянную колодку с таким расчетом, чтобы вместе они соответствовали высоте типографского шрифта.

Таким путем получается штриховое цинкографское



В. Маяковский. „Что такое хорошо и что такое плохо".
Пример классово устремленной иллюстрации (пролетарская идеология).
С цветной литографии.

клише, вполне удовлетворяющее условиям типографского печатания совместно с набором.

Если оригиналом является тоновой рисунок, то приходится прибегать к автотипии, заключающейся в раздроблении всего рисунка на очень маленькие точки. Автотипия отличается от штриховой цинкографии тем, что сплошные тона изображения при фотографировании оригинала разлагаются на точки различной величины. Это раздробление рисунка производится на негативе, во время с'емки, помещением в аппарате перед фотографической пластинкой особой сетки, называемой растром, который разбивает световой луч, падающий на пластинку через об'ектив, на множество отдельных лучей, по числу отверстий сетки.

Раздробленный таким способом в различной величины точки тоновой рисунок можно уже рассматривать как штриховой рисунок. Он переводится на цинковую или медную пастинку и подвергается травлению, подобно штриховому клише. Правда, травление здесь несколько сложнее. Полученное клише называется тоновым.

Как видим, точки в автотипии, по существу, играют ту же роль, что в тоновой ксилографии линии.

Лучше всяких об'яснений разница между штриховым и тоновым рисунками, а также штриховым и тоновым клише видна из сравнения двух иллюстраций, помещенных на стр. 9 и 13.

Если рассматривать автотипию в лупу, то мы увидим стройную систему точек. При этом, чем темнее данное место, тем крупнее точки, тем больше они сближаются, и тем меньше белой бумаги просвечивает между ними в отпечатке. Это и создает в автотипии впечатление переходов от темного к светлому.

В настоящее время цинкография распространена до такой степени, что девять десятых всех иллюстра-

ций, появляющихся в книгах, журналах и газетах, выполняются этим способом.

Особо следует остановиться на трехцветной печати.

В настоящее время большинство красочных иллюстраций выполняется трехцветной автотипией.

В чем сущность этого способа?

Как известно, все цвета, встречающиеся в природе, можно получить из трех основных: красного, синего и желтого. Так, например, зеленый цвет состоит из желтого и синего, оранжевый — из желтого и красного, фиолетовый — из красного и синего. Смешение вместе красного, синего и желтого цветов дает в результате черный цвет.

Современная фотография имеет возможность снимать любой из основных цветов отдельно, хотя бы эти цвета были смешаны между собой. Это достигается посредством применения светофильтров. При воспроизведении красочных картин именно так и поступают: делают с одной и той же картины три снимка. На первом из них передается все то, что есть на картине красного цвета. Все желтое и синее на этом снимке не передается, а как бы отфильтровывается. На втором снимке получается все то, что есть в картине синего, и выключается все красное и желтое. Третий рисунок берет из картины одну лишь желтую краску, отбросив синюю и красную.

С этих трех снимков делают три цинкографских тоновых клише (автотипии). Каждое такое клише при печатании накатывается соответствующей краской, то-есть снимок с желтых частей картины—желтой краской, с красных — красной и т. д. Сначала печатают с желтого клише, затем на получившийся с него отпечаток делают оттиск с красного клише, а поверх этих двух — с синего. Оттиск с трех цветных клише вместе и даст, при смешении красок, все цвета оригинала, то-

есть воспроизведет приблизительно точную копию той картины, с которой делали три снимка.

За последнее время нередко к трем таким клише прибавляется еще четвертое — для серой или черной краски. Этим путем достигается более значительная глубина темных мест картины, и оттиску придается более законченный вид.

3. *ЛИТОГРАФИЯ, ОФСЕТ И ФОТОТИПИЯ (ПЛОСКАЯ ПЕЧАТЬ)*

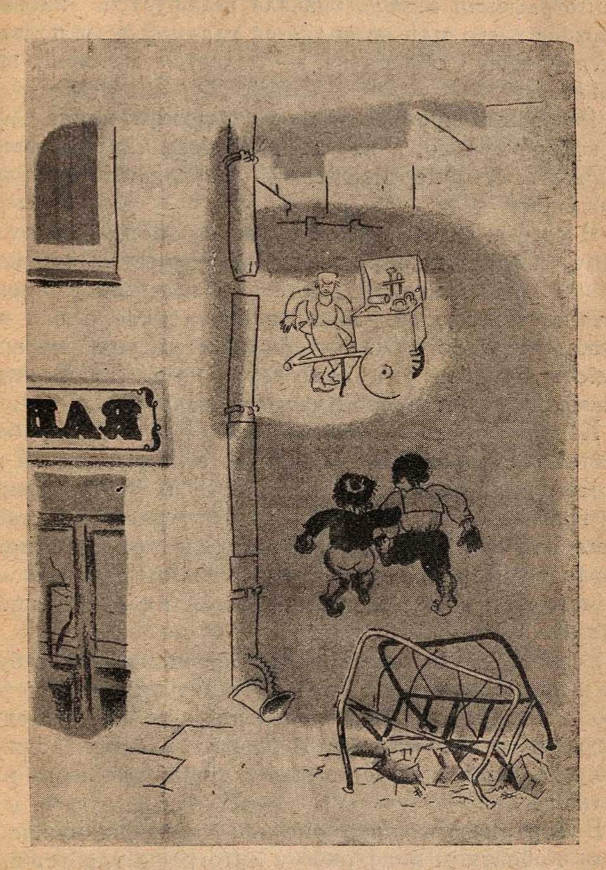
Под словом «литография» (от греческого «литос» — камень и «графо» — писать, рисовать) разумеют: во-первых — мастерскую, в которой печатаются оттиски с камня, во-вторых — самые оттиски, в третьих — способ печатания с камня.

В даном случае нас интеерсует литография как способ печати.

Литография изобретена Алоизием Зенефельдером в конце XVIII века. Она очень быстро распространилась по всем странам. У нас в России литография появилась в начале XIX века.

Литография является, действительно, всеоб'емлющим способом воспроизведения графических работ. Нет, кажется, такой области в художественной и промышленной печати, которая обходилась бы без литографии, и нет такой работы, которую нельзя было бы исполнить более или менее удовлетворительно литографским способом.

Литографская печать основана, главным образом, на химическом взаимодействии между литографским камнем и теми веществами, которыми он обрабатывается, а также на свойстве взаимного отталкивания воды и жира. Этим она отличается от высокой и глубокой печати, которые всецело зависят от рельефа печатных форм.



В. Конашевич. Иллюстрация к детской книжке „Ванька и Васька“. В работе художника сказалась мелкобуржуазная идеология. С цветной литографии.

Основой литографии является литографский камень, представляющий собой особого вида известняк. Литографский камень сначала шлифуется, затем поверхность его или оставляется гладкой, или подвергается особой обработке, — делается матовой, шероховатой.

Рисование производится на гладком камне литографской тушью, а на шероховатых, так называемых корневых или корешковых, — литографскими карандашами.

В состав литографской туши и карандашей входят сажа, жир и некоторые другие вещества, вводимые для связи и для придания карандашам различных степеней твердости. Сажа вводится только для того, чтобы весь состав был черным и рисунок во время работы был бы отчетливо виден на камне. Все дело заключается в жировой части состава.

Камень с исполненным на нем рисунком обрабатывается раствором слабой азотной или фосфорной кислоты с гумми-арабиком, после чего слегка увлажняется водой и накатывается краской. Краска пристает к камню только в тех местах, где был нанесен жирным карандашом или тушью рисунок, и отталкивается от остальной поверхности камня, оставляя ее совершенно чистой.

Если затем положить на камень чистый лист бумаги и протащить его в особом станке или в литографской машине под сильным давлением, то получается литографский отпечаток, в точности воспроизводящий рисунок, исполненный на камне, только, конечно, в обратном виде.

Вследствие того, что рисунок на камне нужно делать в обратном виде, работа литографа требует большого уменья и особых навыков. Обычно для точного воспроизведения рисунка на камне делается предварительный контурный перевод.

Работа упрощается при рисовании на так называемой автографской бумаге, или корнпапире, с которой рисунок затем переводится на камень. На автографской бумаге рисунок воспроизводится в прямом виде, при переводе на камень он получается обратным, а при печати с камня опять-таки в нужном прямом виде.

С некоторым изменением приемов литографирование может исполняться на цинке и алюминии. Гибкость их дала возможность применить в литографии особые ротационные машины, значительно ускорившие и удешевившие литографское печатание.

По сравнению с гравюрой на дереве и металле, литография обладает следующими преимуществами: более широкими изобразительными возможностями, сравнительной легкостью многоцветной печати и возможностью размножения одной печатной формы в любое количество, путем механического перевода с камня на бумагу и с бумаги на камень.

Но у литографии, как и у гравюры на металле, есть один большой недостаток: иллюстрации для книги приходится печатать отдельно от текста, то-есть требуется, как и для гравюры, лишний прокат машины.

Значительное место в области литографии занимает х р о м о л и т о г р а ф и я (цветная литография).

В хромолитографии многокрасочное изображение переносится на камень следующим образом: литограф делает на прозрачной переводной бумаге контурный рисунок, который содержит в себе не только основные контуры оригинала, но и тонкими линиями до мельчайших подробностей указывает границы красочных переходов и оттенков. Эта контурная копия, или «абрис», переводится с помощью нежирной, исчезающей при первом травлении краски на такое количество камней, какое необходимо для намеченного числа красок.

Затем литограф делает то, что в описанной уже на-

ми трехцветной печати исполняет фотографический аппарат, снабженный светофильтрами, то-есть разлагает многокрасочную работу на немногие основные цвета, определяя, в каких местах картины какие цвета использованы художником.

Пользуясь абрисом, хромолитограф делает на каждом камне рисунок только той части оригинала, которая должна быть отпечатана данным цветом.

Трудность работы, особенно для начинающих, заключается еще в том, что, помимо размножения многокрасочного оригинала на отдельные цвета, каждый из них приходится передавать на камне посредством черного карандаша и черной туши. В черном цвете хромолитограф учитывает силу тона, какую он должен получить при печати соответствующей краской.

Конечно, глаз литографа не может равняться с фотографическим аппаратом и выполнить разложение красок таким образом, чтобы обойтись лишь тремя основными цветами: красным, синим и желтым. Это доступно лишь светофильтру. Хромолитографу приходится, помимо трех основных, вводить добавочные краски: для красной — розовые, для синей — голубые и т. д.

Обычно для цветной литографии требуется от шести до двенадцати камней, а иногда и еще больше.

В последнее время ручные способы воспроизведения изображений на камнях стали вытесняться фотографическими способами, так называемой фотолитографией.

При фотолитографии воспроизведение изображений производится приблизительно таким же образом, как в цинкографии, а для цветной литографии — как в трехцветной печати.

Способы фотолитографии значительно дешевле и, кроме того, дают возможность получать изображения, более сходные с оргиналами, при меньшем количе-



В. Лебедев. Иллюстрированная обложка к детской книжке.
Пример классово чуждой, изысканной иллюстрации (буржуазная идеология).
С цветной литографии.

стве красок, чем этого требует обычная цветная литография. Кроме того, фотографический перевод избавляет оригинал художника от произвольных его изменений хромолитографом и свободно допускает какое угодно увеличение или уменьшение.

В основу подготовки фотолитографской печатной формы берется четырехцветный способ цинкографской печати с добавлением двух-трех дополнительных красок.

Наилучшие результаты фотолитография дает в соединении с новейшим способом печати, носящим название «о ф с е т», что по-английски значит — отпрыск, передача. Такое название происходит, повидимому, от определения сущности самого печатания, заключающегося в передаче оттиска сначала с цинка на резину, а потом уже с резины на бумагу.

На офсет-машине цинковая доска с изображением накладывается на барабан, накатывается с помощью валиков краской, передает эту краску на другой барабан, покрытый слоем резины, с которой отпечаток перетискивается уже на бумагу.

Вследствие двойной передачи изображения в машине рисунок на цинке делается не в обратном виде, как на литографском камне, а в прямом.

Печатание с упругой резины допускает применение в офсет-печати бумаги с любой поверхностью и почти любого качества. Более того, при многокрасочном печатании на шероховатой и матовой бумаге получаются оттиски высокого качества с тончайшими оттенками, мягкими переходами тонов, напоминающими настоящую акварель.

Конечно, и в этом способе существуют недостатки, например: почти невозможно получение глубоких теней, особенно в черной краске, так как вследствие двойной передачи изображения сила краски на отпечатке ослабляется. Поэтому наилучшие результаты

офсет дает при воспроизведении акварельной живописи без резко выраженных контуров.

Печатание на офсет-машинах производится с быстротой, превышающей все до сих пор известные скорости не только литографских машин, но и быстроходных типографских скоропечатных машин. В цифрах это может быть выражено так: в то время как обычные литографские машины дают 600 оттисков в час, а быстроходные типографские до 2.000 листов в час, ход офсет-машин может быть доведен до 4.000 листов в час.

В настоящее время имеются ротационные офсет-машины, печатающие одновременно в четыре краски, при чем скорость печати может быть доведена до 8.000 листов в час.

Устойчивость печатной формы, достигающая до 100.000 оттисков, усовершенствованные фотомеханические способы работы, экономное расходование краски, быстрота исполнения, прекрасные качества цветной печати, — все это, вместе взятое, заставляет признать способ офсет очень выгодным и желательным для высокохудожественной печати, особенно в деле массового воспроизведения иллюстраций.

В самое последнее время за границей офсет-печать с успехом применяется даже в книгопечатном деле по следующим соображениям: 1) сберегается шрифт, так как он требуется лишь для получения переводного оттиска; 2) отпадает всякая надобность в приправке форм, требующей большой работы печатника и отнимающей много времени; 3) иллюстрации хорошо передаются даже на самых плохих сортах бумаги.

Для наглядного ознакомления с офсет-печатью отсылаем читателя к журналам: «Огонек» (однокрасочный офсет) и «Крокодил» (многокрасочный офсет).

Отличительным признаком офсет-печати служит, как можно убедиться из примеров, матовая и как бы

«сухая» печать, в противовес литографской печати, обладающей обычно чуть глянцевитой и как бы жирной поверхностью.

Переходим к фототипии. Обычным способом размножения изображений путем химического действия световых лучей является фотография (светопись).

Но печатание фотографических снимков требует кропотливой и сложной работы, стоит дорого и дает недолговечные отпечатки, с течением времени выцветающие и желтеющие. Все это создает серьезные препятствия для использования фотографии в целях иллюстрирования книг.

Фототипия (светопечать), изобретенная в середине прошлого столетия, дает возможность машинным способом получать в массовом количестве такие отпечатки, которые по прочности равняются гравюрам, а по точности передачи изображения не уступают фотографии.

В фототипии главную роль играют химические изменения хромо-желатина под действием света.

Под обыкновенный фотографический негатив подкладывается стекло, покрытое слоем желатина, напитанного раствором хромовых солей. Как известно, желатин, вымоченный в воде, сильно разбухает; желатин же с хромовыми солями, подверженный действию света, утрачивает эту способность. Поэтому светлые места рисунка, как места, не подвергшиеся действию света, становятся от набухания выпуклыми, а тени — углубленными, так как на них действовал свет и, сообразно оттенкам, сделал желатин не разбухающим или мало разбухающим. Так как влажный и разбухший желатин краски не воспринимает, то она будет приставать, главным образом, в тех местах, где желатин остался более сухим и менее разбух, то-есть к местам, соответствующим теням рисунка.



Разгон демонстрации в июльские дни 1917 г. в Ленинграде. Пример документальной исторической фотографии.

С приготовленной таким способом печатной формы на станке или машине делаются оттиски.

Производительность фототипных ручных станков не превышает 100—200 оттисков, а машин — от 500 до 1.000 оттисков в день.

Фототипией может быть исполнено все, что передает фотография. Печатание обыкновено производится в коричневатых или зеленоватых тонах. За границей применяется для печати воспроизведений с художественных работ ц в е т н а я ф о т о т и п и я, отличающаяся чрезвычайно большой точностью передачи оригинала и нежностью тонов.

В виду дороговизны, «капризности» и медленности работы по фототипии, недолговечности печатной формы, а также необходимости печатать фототипию отдельно от текста, она не может рассматриваться как способ, пригодный для массовой иллюстрации в книге или журнале.

С развитием глубокой печати по способу тифдрук фототипия все более вытесняется им, как способом воспроизведения иллюстраций, более дешевым и значительно более скорым, массовым,— правда, с некоторым качественным понижением исполнения.

Все же из всех способов иллюстрационной печати фототипию следует признать одним из лучших,— она передает оригинал с такой четкостью, какая не удается ни одному из всех существующих способов.

При распознавании фототипии, кроме обычных названных нами тонов краски, а также четкости изображения, напоминающей фотографию, характерным признаком может служить также отсутствие какой-либо механической сетки при рассмотрении отпечатка в лупу.

4. ГРАВЮРА НА МЕТАЛЛЕ И ТИФДРУК (ГЛУБОКАЯ ПЕЧАТЬ)

Гравюра на металле иногда называется «классической» или «резцовой» гравюрой. Наряду с ксилографией это — один из самых старых способов, впервые примененный для размножения оттисков еще в XV столетии.

Для изготовления такой гравюры берется пластинка из чистой красной меди или из стали. Края пластинки скашиваются, и сама она полируется до зеркальности. На подготовленную таким образом поверхность легким пунктиром наносятся контуры рисунка, который затем с помощью специальных резцов передается штрихами, более или менее углубленными. При этом, чем темнее должен быть штрих, тем глубже врезается он в металл.

Начиная с тонких линий и точек, гравер постепенно переходит к широким и глубоким штрихам, ведя их параллельно или под углом к другим, так что в результате образуется целая сеть мельчайших и разнообразнейших пересечений линий и сочетаний точек, которые, вместе взятые, и дают впечатление форм, света, тени, материала и т. п.

Способ гравюры резцом очень медленный. Гравирование одной большой доски требует нескольких месяцев и даже лет работы. Кроме того, требуются большая твердость рисунка и большая осторожность, так как малейшая ошибка губит всю работу. Поэтому-то гравюры на металле и ценятся очень дорого.

В зависимости от инструментов, которые применяются при гравировании (резцы, иглы и пр.), и от приемов работы, существует несколько разновидностей гравюры на металле: гравюра резцовая, гравюра сухой иглой, «черная манера» и т. д.

В целях ускорения работы употребляется специаль-

ная гравировальная машина, которая проводит параллельные линии одинаковой толщины. Но и несмотря на это, гравюра не может удовлетворить потребности быстрого и дешевого воспроизведения рисунков и в настоящее время не пользуется широким применением.

Требования ускорения, пред'явленные к технике гравюры на металле, а также стремление облегчить труд резьбы по твердому металлу заставили искать способа, более скорого и менее утомительного. Такой способ был найден в «гравюре кислотой», так называемом офорте (офорт по-французски — крепкая водка, т. е. азотная кислота).

Офорт отличается от гравюры на металле тем, что механический способ получения рисунка (гравирование) заменен химическим — травлением при помощи кислот, выедающих рисунок на металле.

Сущность этого способа заключается в следующем: гладко отполированная медная или цинковая пластинка покрывается особым лаком, предохраняющим ее от раз'едания кислотой, а затем острой гравировальной иглой процарапывается рисунок. Он имеет в это время обратный (зеркальный) и негативный вид, т. е. то, что получается в обнаженных от лака местах светлым, при печатании будет черным и наоборот. Затем металлическая пластинка подвергается действию азотной кислоты или другого травящего раствора, который раз'едает металл в процарапанных местах. В результате на пластинке получается углубленный рисунок. Травление производится неоднократно, давая художнику большой простор в работе.

По окончании травления лак с доски смывают и приступают к печатанию.

Краска, наложенная на доску, иногда полностью, с ее поверхности не стирается, а остается, по указанию художника, легким налетом на доске, отчего отпечаток приобретает приятный общий тон.



Журнальная обложка.
Интересный пример использования фотографии.

Обычно офорт имеет вид свободного рисунка пером, отличающегося сочностью штриха, мягкостью и бархатистостью тона, придающими отпечатку своеобразную прелесть, не достигаемую никаким другим способом.

В зависимости от различных приемов работы имеется несколько разновидностей офорта: офорт на мягком грунте, подражающий рисунку карандашом, акватинта, напоминающая тоновой рисунок, сделанный тушью или сепией и т. д.

Иногда на одной работе химические приемы офорта об'единяются с механическими приемами гравюры.

Офорт ведет свое начало с XVI века. В работе по офорту, помимо многих граверов, принимали участие выдающиеся живописцы, в том числе Рембрандт. Офорт привлекает художников тем, что свободное рисование иглой пригодно для непосредственного выражения художественного замысла, в то время как в гравюре требуется строгая система расположения штрихов.

Отличительным признаком станкового отпечатка гравюры на металле или офорта служат следы, остающиеся на оттиске от скошенных краев металлической пластинки, с которой производилось печатание, так как под давлением валов в станке пластинка глубоко вдавливается в бумагу.

Сравнивая оттиск резцовой гравюры или офорта с гравюрой на дереве, можно заметить, как в одном случае черные линии вдавлены в бумагу (высокая печать), а в другом — лежат на поверхности бумаги выпуклым слоем краски (глубокая печать).

Относительно описанных нами способов глубокой печати — гравюры и офорта нужно заметить еще следующее: как изготовление печатных форм, так и само печатание являются процессами чисто ручной работы и потому требуют много времени, а также большой

тщательности и мастерства. Печатание производится на особых ручных станках, с которых нельзя получить больше сотни оттисков в день, а с больших пластинок — только 15—20 отпечатков. Все это крайне затрудняет широкое применение гравюры и офорта для массового иллюстрирования книг, и поэтому эти способы промышленного значения в настоящее время не имеют.

Во второй половине XIX века начинает применяться механический способ создания форм для глубокой печати при помощи фотографии, под названием гелиогравюры. Она применяется, главным образом, для выполнения иллюстраций в виде отдельных вклеек в книги и особенно для воспроизведения картин на отдельных листах.

Печатание гелиогравюры производилось также на ручных металлографских станках, как и печатание гравюры на металле и офорта. Поэтому вновь открытый способ также не мог стать способом массовой печати, но его замечательные качества—глубина тона, тончайшая передача рисунка — заставили изобретательскую мысль работать над механизацией печатания гелиогравюры.

За промежуток с 1890 по 1910 г. был найден способ применения растра (сетки), что в свою очередь дало возможность применить ракель (стальной нож) для снятия излишней краски с печатной формы. Оба эти усовершенствования дали толчок к устройству быстроходных ротационных машин для глубокой печати.

Так создался способ машинной глубокой печати, называемый по-немецки «тифдрук», а по-итальянски «меццо-тинто».

Для изготовления печатной формы тифдрука на специально подготовленный медный вал копируют изображение, разбитое «растром» на мельчайшие точки.

Во время травления, в темных местах рисунка кислота раз'едает металл глубже, а в светлых — мельче, так что отдельные точки — ячейки оказываются одинаковыми по величине, но различными по глубине травления. В линиях же растровой сетки металл совсем не травится. Они образуют, таким образом, систему опорных линий, по которой скользит ракель, не врезываясь в форму.

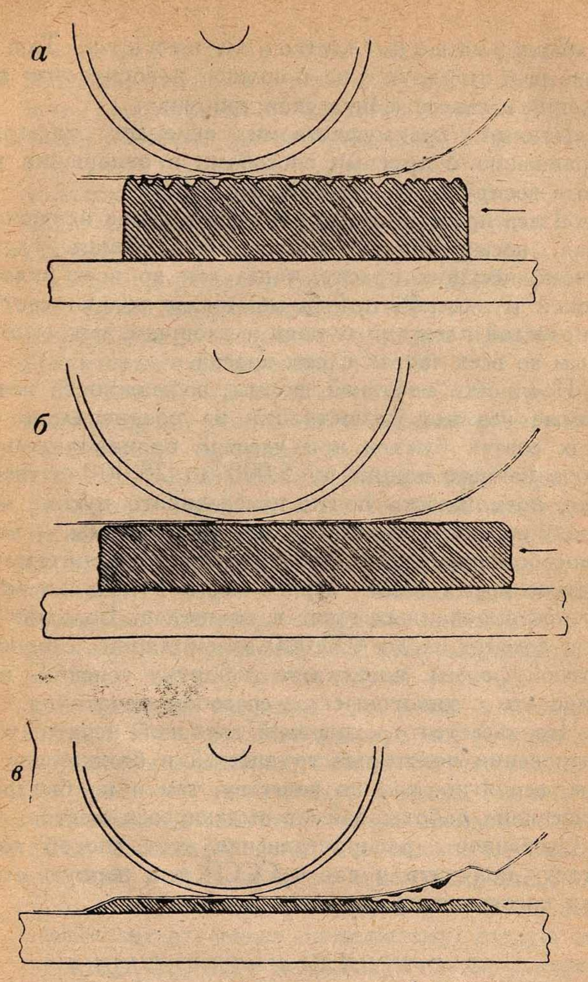
В отпечатке иллюстраций, когда краска впитывается бумагой и слегка расплывается, растровая сетка, и так чрезвычайно мелкая, представляющая собой частую сеть тончайших линий, становится совершенно незаметной. Только при большом навыке и с помощью сильной лупы можно разглядеть сетку в отпечатках, а для неопытного и невооруженного взгляда они трудно отличимы от фотографии. К числу признаков тифдрука следует отнести также характерные цвета краски, — коричневая, темно-зеленая, темно-синяя и т. п.

Вначале станок для печатания иллюстраций по способу тифдрук был соединен с обыкновенной типографской ротационной машиной. Так печатались у нас еще до войны 1914 года иллюстрации в газете «Биржевые ведомости». Они впечатывались на страницы газет, отпечатанных типографским способом.

В дальнейшем был достигнут способ переводить на вал путем фотографирования не только рисунок, но и набор, что дало возможность одновременно печатать иллюстрации и текст. Наконец, удалось добиться двустороннего печатания, благодаря чему стали в один прогон печатать иллюстрированную газету.

В настоящее время целый ряд наших журналов и иллюстрированных газет печатается способом тифдрук: «Экран», «Советский экран», «Путь МОПР'а» и др.

В самое последнее время за границей найдены спо-



Схематическое изображение трех способов печати:
а—высокая печать
б—плоская печать
в—глубокая печать.

собы цветной глубокой печати. Так, трехцветный тифдрук уже применен в воскресном приложении к газете «Чикагская трибуна».

Какими преимуществами обладает тифдрук по сравнению с другими способами в отношении массового воспроизведения иллюстраций?

Здесь прежде всего бросается в глаза исключительная насыщенность тона, определяемая глубиной ячеек, несущих краску, тогда как во всех видах высокой и плоской печати мы имеем только соотношение белой площади бумаги и площади, покрытой ровным во всех частях слоем краски.

Прочность печатной формы, возможность печатать самые нежные иллюстрации на сравнительно дешевых сортах бумаги при часовой производительности ротационных машин от 5.000 до 28.000 оттисков в час, возможность почти немедленного пуска машин сразу же после установки печатной формы, — все это способствовало тому, что тифдрук в сравнительно короткое время занял первое место в деле печатания иллюстрированных газет и журналов. Большие тиражи, доходящие до 400.000 экземпляров с одной печатной формы, позволяют тифдруку успешно конкурировать с типографским способом печатания.

Что касается трехцветной глубокой печати, то при устранении некоторых трудностей в ближайшие годы она, вероятно, как по качеству, так и по быстроте и дешевизне работы займет выдающееся место.

Особенное распространение этот способ должен будет получить у нас в СССР и в первую очередь для крестьянских газет.

5. ОРИГИНАЛ И РЕПРОДУКЦИЯ

То обстоятельство, что картины и рисунки, исполненные масляными красками, акварелью, карандашом

и многими другими способами, имеющимися в распоряжении художника, являются оригиналами, то-есть, работами, единственными в своем роде и доступными по своим ценам лишь немногочисленным лицам или государственным учреждениям, и послужило толчком к возникновению способов репродукции, то-есть способов механического размножения рисунков.

Подобно роли книгопечатания в области литературы, развитие репродукционной печати содействует широчайшему внедрению в массы произведений изобразительного искусства.

В иллюстрационной печати между оригиналом и репродукцией стоит много промежуточных моментов, искажающих оригинал.

Создателем оригинала может быть художник или фотографический аппарат. Создание репродукции также связано или с работой мастера-специалиста (гравюра, хромолитография и т. д.), или же с фотомеханическими процессами (автотипия, фототипия и т. п.). Возможно, наконец, создание печатной формы непосредственно художником, минуя оригинал и репродукцию, как отдельные стадии работы.

Совершенно очевидно, что, когда оригинал воспроизводится без участия фотографии ручным способом, результаты в смысле точного соответствия репродукции оригиналу получаются худшие. Но иногда и фотомеханические способы, точно воспроизводящие оригинал, бессильны устранить некоторые досадные отклонения репродукции по своему характеру от оригинала, — такова неизбежная сетка в автотипии и т. п. Самым желательным, повидимому, следует признать такое положение вещей, когда автор-художник сам непосредственно создает печатную форму. В этом случае искажения замысла художника возможны только в части технической работы по закреплению изо-

бражения, в способе печатания, в подборе красок, бумаги и т. п. Однако и этот пробел устраним.

Остановимся, для примера, на литографии.

Существуют автолитография и репродукционная литография.

Под первой разумеется такой вид литографии, когда художник непосредственно сам работает на камне, создавая свою вещь, используя при этом все возможности, преимущества и особенности камня и тех материалов, которыми камень обрабатывается (карандаш, тушь, игла и пр.). Кроме того, художник может предвидеть в своей работе и то, как он будет закреплять (травить) свой рисунок и как будет его печатать. И травление и печать могут быть использованы как самостоятельные изобразительные возможности. То же самое можно сказать и о выборе красок, бумаги и т. д.

В репродукционной литографии воспроизводят уже готовый оргинал. Недаром художник обычно неохотно примиряется с необходимостью копирования его работы кем-нибудь другим, так как литографы, при всем желании точно передать оригинал, неизбежно вносят в работу частицу своего личного творчества и не могут, разумеется, совершенно точно передать все особенности оригинала. Кроме того, часто точное воспроизведение оригинала затрудняется и техническими обстоятельствами, в чем виноват бывает сам художник, исполняющий оригинал без всякого учета технических возможностей воспроизведения работы.

Фотомеханическая репродукция устраняет искажения оригинала, вносимые литографом, но также не исключает возможностей отклонения от точной передачи его по техническим условиям.

Как видим, действительными творцами иллюстрации, в конечном счете, являются, с одной стороны, художники-иллюстраторы, а с другой,—техники-специа-

листы печатного дела. Для того, чтобы иллюстрация вполне удовлетворяла высоким требованиям, которые к ней предъявляются, нужно взаимное содружество этих творцов иллюстрации.

Очень часто случается, что художник, не будучи знаком с техническими требованиями печатного дела, исполняет свой рисунок не теми средствами, которые отвечают данному способу воспроизведения и печатания. С другой стороны, специалисты печатного дела так же часто недостаточно угадывают намерения художника, и потому в результате их работы получаются репродукции, глубоко чуждые оригиналу.

Обращаясь к истории иллюстрационной печати, мы видим, как одни и те же способы служили то целям создания художниками специальных работ для печати в виде гравюр на дереве, металле, офортов и т. д., то целям воспроизведения различных картин, рисунков и пр. То же самое случилось и с фотографией, которая, будучи сама средством создания оригиналов для печати, в настоящее время гораздо больше, пожалуй, служит целям репродукции.

В виду разрыва, существующего между оригиналом и репродукцией и сводящего зачастую репродукцию на ступень ниже по отношению к оригиналу, следует признать здоровым стремление художников к работе непосредственно над созданием печатных форм (в гравюре, литографии и т. д.), к замене ручного труда в репродукционном деле фотомеханическими процессами и к использованию, наконец, самой фотографии для непосредственного создания печатных форм.

IV. КАКОЙ ДОЛЖНА БЫТЬ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

1. ПИСАТЕЛЬ И ХУДОЖНИК-ИЛЛЮСТРАТОР

Обычная и весьма распространенная точка зрения на задачи художника-иллюстратора сводится к следующему: иллюстрации должны полностью соответствовать данному литературному произведению, для чего художник-иллюстратор должен «вжиться» в образы писателя и, найдя с ним общий язык, дополнить его повествование зрительными образами. Отсюда взгляд на иллюстрацию как на нечто второстепенное, подчиненное, лишь «аккомпанирующее» литературному произведению, подобно музыкальному сопровождению (аккомпанименту) в кино.

Так утверждается служебная роль иллюстрации и возводится в закон необходимость полного соответствия и подчинения ее тексту.

Между тем история иногда дает примеры другого рода. В различные эпохи художники, например, сплошь и рядом изображали библейские сцены в обстановке и в костюмах своего времени. Точно так же английский иллюстратор Бердслей, не считаясь с требованиями исторической правды и вне зависимости от замыслов автора, переселяет действующих лиц литературных произведений в какую-нибудь вымышлен-

ную страну, рядит их в костюмы, какие ему просто вздумается. Таковы его иллюстрации к «Тристану и Изольде» и «Саломее» Уайльда.

Итак, перед нами встает вопрос: вправе ли художник толковать текст автора в своих иллюстрациях по-иному или он обязан лишь помогать читателю воспринять образы данной книги так, как этого хочет ее автор?

Вопрос этот того же порядка, как и спор о праве театрального режиссера переделывать, изменять и посвоему истолковывать пьесу автора.

Мейерхольд в своих известных постановках: «Лес» Островского, «Ревизор» Гоголя и др. свободно подошел к авторскому построению пьес и истолковал их совершенно по-новому.

Прав ли был он это сделать? И вправе ли художник при иллюстрировании книги делать то же самое?

Один ленинградский искусствовед в статье «Иллюстрирование книги» (1926 г.) на вопрос, что такое художник-иллюстратор, отвечает так:

— Прежде всего это — «аккомпаниатор», а как таковой, он должен быть «созвучным» с данным произведением; чем больше эта созвучность, чем глубже «вживание» его в дух данного произведения, тем совершеннее иллюстрация, тем сильнее она может воздействовать и пленить читателя-зрителя. Подлинный иллюстратор поэтому должен обладать даром некоего перевоплощения, иногда, может быть, даже отречения от некоторых сторон своего я и слияния с личностью автора и духом его творения.

А что если пролетарский художник, — продолжим мы, — захочет иллюстрировать какое-нибудь произведение буржуазного писателя? Нужно тоже «вжиться» и «перевоплотиться», «отречься» от своего класса? Или пролетарский художник не имеет права иллюстрировать буржуазные книги и должен совсем отка-

заться от подобной затеи? А на каком праве основываются буржуазные художники, иллюстрируя в изобразительном искусстве, в своей литературе, в театре и кино события советской революционной действительности в том свете, как это им выгодно, не проявляя при этом никакой склонности к «вживанию», «перевоплощению» и «отречению» от интересов своего класса?

Нет, повидимому, не слепое подчинение писателю, а какие-то иные силы должны управлять художником-иллюстратором в его работе.

Конечно, само собою разумеется, что вполне возможно сотрудничество, сотворчество писателя и художника, даже полное слияние их работы, если они являются представителями одного класса и имеют общее мировоззрение.

Иллюстрировать же можно все. И в этом отношении даже библия с иллюстрациями пролетарского художника-антирелигиозника — вполне возможная вещь.

Художник-иллюстратор может только отталкиваться, исходить от текста писателя и вправе иногда итти в своей иллюстрационной работе самостоятельными творческими путями. Он может не просто в точности переводить литературные образы автора на язык изобразительного искусства, но и д о п о л н я т ь и х и о б о г а щ а т ь, делать более убедительными и заострять их в классовом отношении.

Он может далее, не соглашаясь с толкованием автора, дать художественным образам и н о е т о л к о в а н и е, т. е. быть не просто переводчиком с языка литературного на язык изобразительный, но и толкователем, пропагандистом, агитатором, бойцом.

Художник не только вправе это сделать, он о б я з а н это делать.

В иллюстрации художник должен не только пас-

сивно и безразлично изображать, но и выявлять свое активное отношение к изображаемому, а это значит дополнять художественные образы автора, в некоторых же случаях совершенно преображать их и революционизировать, в соответствии с требованиями эпохи, выразителем которой он является, и борьбы классов, в которой он сам неизбежно участвует.

2. *ЗАДАЧИ ИЛЛЮСТРАЦИИ В КНИГЕ, ЖУРНАЛЕ И ГАЗЕТЕ*

Советская книжная графика, искусство нашей книги стоит на большой высоте. Мы имеем небывалый расцвет графики. Но, с другой стороны, мы должны отметить очень слабую известность графики нашему массовому рабоче-крестьянскому читателю, так как лучшие художественные издания совершенно недоступны массовому потребителю.

На долю его выпадает весьма посредственная продукция. Для примера укажем на оставляющие желать много лучшего иллюстрации действительно массовых изданий «Роман-газета».

Перед нами стоит задача огромной важности, задача создания массовых художественных изданий.

Задача эта вполне выполнима, так как в условиях пролетарской республики, где на первом плане стоят интересы широких масс трудящихся, где книжный рынок освобождается от нездоровых особенностей капиталистического хозяйства, обстановка для создания подлинно художественных массовых изданий весьма благоприятна.

Роль иллюстрации в детской книге особенно ответственна и значительна. Через нее мы можем определенно влиять на развитие детской личности,

давать то или иное освещение жизни, направлять мысли и чувства ребенка по той линии, которая соответствует нашим целям воспитания.

Поэтому в области иллюстрации детям нужно давать такой материал, который мог бы пробудить в них сознательное отношение к окружающему, способствовал бы воспитанию в ребенке гражданина, подготовлял бы его к строительству новой культуры.

Некоторые, быть может, спросят:

— А как это сделать?

Отвечаем:

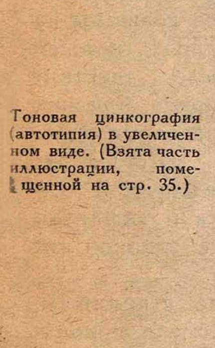
— Иллюстрируя рассказ для детей, художник может так изобразить мир, что рисунки будут вызывать у ребенка склонность к мечтательности и жизненной пассивности. И, наоборот, тот же лес и та же река могут быть так изображены, что они дадут ребенку толчок к творчеству, будут содействовать воспитанию в ребенке жизненной активности.

Помимо всего этого, хорошо изданная книга приближает ребенка к искусству, дает ему художественный опыт.

Далее, у нас все еще существует несоответствие между графикой книжной и ж у р н а л ь н о-г а з е т н о й. В то время, как над созданием художественной книги работают лучшие мастера графики, к журнальным и газетным иллюстрациям пред'являются пониженные требования. Между тем журнал и газета являются у нас в настоящее время основными проводниками культуры и общественно-политического воспитания, попадая в руки таких читателей, до которых книга часто совсем не доходит. Естественно, что на долю журналов и газет выпадает роль художественного воспитателя масс. По газетно-журнальным иллюстрациям массы впервые иногда знакомятся и с карикатурой, и с рисунком, и с портретами своих вождей.

Все это обязывает к поднятию качества иллюстраций в периодической печати, так как лучше совершенно отказаться от иллюстраций, чем печатать работы явно неудовлетворительные.

Особенно ответственной является газетная иллюстрация. Она имеет дело с сотнями тысяч, с





Тоновая цинкография (автотипия) в увеличенном виде. (Взята часть иллюстрации, помещенной на стр. 35.)

миллионами потребителей. Сопровождая газетный текст, она становится по существу самой наглядной формой агитации, отклика на события дня и раз'яснения важнейших политических вопросов. Поэтому она должна быть безусловно массовой, понятной, четкой и острой. Технически она должна быть доступной выполнению для больших тиражей и в самые кратчайшие сроки.

Широкое движение рабкоров охватило собой у нас

и иллюстрирование газет. «Рабочая газета» (Москва) и «Красная газета» (Ленинград) уже создали сеть рабочих рисовальщиков. Несомненно, что этому совершенно новому явлению в печати предстоит большое будущее.

Вопроса об иллюстрации и технике печати мы частично уже касались. Суть дела здесь сводится к следующему. Каждая новая техника, всякое новое изобретение в области печатного дела открывает все новые возможности для иллюстрации. Не говорим уже о количестве. А исторический путь иллюстрационной печати идет от единичных оттисков гравюры на дереве и металле через торжество тысячных тиражей фотоцинкографии и литографии к победе действительно массовой печати — офсета и тифдрука, близких к миллионным тиражам. Развитие иллюстрации опрокидывает те теоретические построения, которые замыкают ее в ограниченные рамки определенной техники, манеры и пр. Так в эпоху офсета и тифдрука не приходится отстаивать незыблемость законов типографской печати и т. п.

Художнику нельзя всегда следовать старинным, раз установленным приемам, а нужно смело поворачивать всякий раз на путь новых достижений, которые открываются вместе с каждым новым изобретением в области печатного дела.

При рассмотрении вопроса о писателе и художнике-иллюстраторе мы касались служебной роли иллюстрации.

А может ли иллюстрация освободиться от служебной роли, совершенно раскрепоститься от литературы?

Мы знаем, например, что карикатуристу разрешается не только «иллюстрировать», следуя за автором, но и быть по существу самому автором. Поэтому в карикатуре обычно текст получает вспомогательное

назначение, и роли писателя и художника здесь как бы меняются.

Иллюстрация, владеющая самым понятным и убедительным языком, языком зрительных образов, повидимому, может обходиться и без дополнительных пояснений на языке словесном.

Весьма печально, если иллюстрация нуждается в особых поясняющих больших подписях.

Здесь таятся еще мало использованные возможности иллюстрации. Мы имеем в виду не иллюстрации к тексту, даже не иллюстрации с текстом, а иллюстрации без текста, целые книги графических образов, не нуждающихся в каких-либо пояснениях словами.

В заключение вернемся к социальной и классовой роли иллюстрации.

Иллюстратор наших дней должен показывать не вырванную из общественного организма личность, а представителя определенного социального слоя, воплощающего в себе все характерное для своего класса и эпохи. Художник должен в полной мере выявить социальную природу изображаемого, его классовую сущность, стремясь создать у зрителя совершенно определенное отношение к изображаемому.

Иллюстрация должна быть средством не только художественного воспитания, но и классово-идеологического воздействия.

Поэтому в иллюстрации мы не можем отказаться от политической тенденциозности.

Иными словами, иллюстрация наряду с другими средствами идеологического воздействия на массы должна служить в руках пролетариата делу победы рабочего класса, закреплению этой победы и его величайшей в истории созидательной работе — строительству социализма.

ЧТО ЧИТАТЬ

1. СИДОРОВ, А. А.—Искусство книги. 1922 г. Изд. «Дом Печати». Есть глава об иллюстрации. Книга для подготовленного читателя.
2. КНИГА В РОССИИ.—Часть I. 1924 г. ГИЗ. Статьи по истории русской книги от начала письменности до 1800 года. Для подготовленного читателя.
3. КНИГА В РОССИИ.—Часть II. 1925 г. ГИЗ. Статьи по истории русской книги в XIX веке. Для подготовленного читателя.
4. ДУЛЬСКИЙ, П. и МЕКСИН, Я.—Иллюстрация в детской книге. 1925 г. Казань. Исторический обзор иностранной и русской детской иллюстрации. Для подготовленного читателя.
5. БРЫЛОВ, Г. А. Обложка книги. 1929 г. Издание Академии художеств. О происхождении и историческом развитии книжной обложки. Для подготовленного читателя.
6. ТОМПСОН, ПАУЛЬ.—Рабочее движение и карикатура. 1926 г. ГИЗ. О роли карикатуры в рабочем движении. Много иллюстраций. Для подготовленного читателя.
7. ВАРШАВСКИЙ, Л.—Наша политическая карикатура. 1930 г. Изд. АХР. Обзор советской политической карикатуры. Книга доступна начинающему читателю.
8. ЩЕЛКУНОВ, М. И.—История, техника, искусство книгопечатания. 1926 г. ГИЗ. Затронут вопрос об иллюстрации, ее истории и технике. Для подготовленного читателя.
9. ШУЛЬЦ, А. К. Художественные печатные формы. 1923 г. Изд. автора. История и техника различных способов иллюстрационной печати. Книга доступна начинающему читателю.

10. ШУЛЬЦ, А. К.—Основы фотомеханики в печатном деле. 1930 г. ГИЗ. Краткое руководство по технике фотомеханических способов печати. Для подготовленного читателя.
11. СУВОРОВ, П. И.—Литография. 1927 г. ГИЗ. Руководство по литографии для подготовленного читателя.
12. ЕФРЕМОВ, С. В.—Глубокая печать. 1928 г. ГИЗ. О способе тифдрук. Книга доступна начинающему читателю.
13. РУСС, Р.—Основы современной репродукционной техники. 1930 г. ГИЗ. Руководство по цинкографии, тифдруку, фотолиграфии и офсет-печати. Книга рассчитана на специалиста, доступна подготовленному читателю.
14. ЛАУБЕРТ, Ю. К.—Фотомеханические процессы. 1930 г. ГИЗ. Руководство по фоторепродукционной технике. Книга рассчитана на специалиста, доступна подготовленному читателю.

СЛОВАРЬ НЕПОНЯТНЫХ СЛОВ

АБРИС.—Очертание, границы отдельных частей рисунка.

АВТОГРАФИЯ.—Особый способ рисования для перевода изображения на камень или цинк.

АВТОЛИТОГРАФИЯ.—Литография, выполненная самим художником без посредства литографов.

АВТОТИПИЯ.—Изготовление травлением по металлу рельефной печатной формы, передающей путем мельчайших точек полутона.

АКВАРЕЛЬ.—Живопись водяными красками.

АКВАТИНТА.—Разновидность офорта.

ВИНЬЕТКА.—Украшение в начале или конце текста.

ВЫСОКАЯ ПЕЧАТЬ.—Способы печати, в которых печатающая поверхность является выпуклой.

ГАЛЬВАНОПЛАСТИКА.—Получение копии с печатной формы посредством наращивания металлического слоя.

ГЕЛИОГРАВЮРА.—Один из способов глубокой печати с применением фотографии и травления.

ГЛУБОКАЯ ПЕЧАТЬ.—Способы печати, в которых печатающие части являются углубленными.

ГРАВЮРА.—Изготовление печатных форм посредством резьбы по дереву или металлу.

ГРАФИКА.—Область изобразительных искусств, включающая рисунок и иллюстрацию.

ГУТЕНБЕРГ.—Изобретатель книгопечатания (1400—1468 гг.).

ЗАСТАВКА.—Украшение вверху страницы, в начале книги или главы.

КЛАССИЧЕСКАЯ ГРАВЮРА.—Гравюра на металле, выполненная резцом.

КЛИШЕ.—Деревянная или металлическая доска с печатающей поверхностью.

КСИЛОГРАФИЯ.—Гравюра на дереве.

КОНЦОВКА.—Украшение внизу страницы, в конце главы или книги.

КОРНПАПИР.—Особая бумага, передающая рисунок на литографский камень.

ЛИТОГРАФИЯ.—Способ печатанья с камня.

МЕТАЛЛОГРАФИЯ.—Гравирование на металлах.

МЕЦЦО-ТИНТО (или ТИФДРУК).—Новейший способ глубокой печати.

МИНИАТЮРА.—Живопись очень малого размера и тонкой работы.

НЕГАТИВ.—Изображение, на котором светлые места являются темными и наоборот.

ОБ'ЕКТИВ.—Система стекол фотографического аппарата.

ОРИГИНАЛ.—Изображение, подлежащее воспроизведению, подлинник.

ОФОРТ.—Гравюра, исполненная на металле путем травления кислотой.

ОФСЕТ.—Новейший способ плоской печати с двойной передачей рисунка: с цинка на резину и с резины на бумагу.

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ.—Газеты и журналы, выходящие через определенные промежутки времени.

ПЕЧАТНАЯ ФОРМА.—Набор, камень, деревянная доска, металлическая или стеклянная пластинка с печатающей поверхностью.

ПЛОСКАЯ ПЕЧАТЬ.—Способы печати, при которых печатающие части не возвышаются и не углублены.

ПОЛИГРАФИЯ.—Печатное дело.

ПРОПАГАНДА.—Распространение идей с целью привлечения сторонников.

РАКЕЛЬ.—Стальной нож для снятия излишней краски с печатной формы в машинах.

РАСТР.— Стеклянная пластинка с сеткой линий.

РЕЛЬЕФ.— Выпуклое изображение.

РЕПРОДУКЦИЯ.—Воспроизведение или размножение рисунка.

РОТАЦИОННАЯ МАШИНА.—Машина, печатающая с вращающегося вала на непрерывной бумажной ленте.

САМШИТ.—Дерево, употребляемое для гравюры на дереве.

СВЕТОФИЛЬТР.— Цветное стекло, поглощающее лучи своего цвета.

ТИРАЖ.—Количество, в котором печатается какое-либо издание.

ТИФДРУК (или МЕЦЦО-ТИНТО).—Новейший способ глубокой печати.

ТОНОВОЙ.—Передающий постепенные переходы от светлого к темному.

ФОТОЛИТОГРАФИЯ.—Получение литографской печатной формы с помощью фотографического перевода рисунков на камень.

ФОТОТИПИЯ.—Способ плоской печати со стеклянной пластинки, покрытой слоем особо приготовленного желатина.

ФОТОЦИНКОГРАФИЯ.—Изготовление цинкографских клише с помощью фотографии.

ХРОМО-ЖЕЛАТИН.—Желатин, напитанный раствором хромовых солей.

ХРОМОЛИТОГРАФИЯ.—Цветная литография.

ЦИНКОГРАФИЯ.—Изготовление рельефных клише из цинка путем травления кислотами.

ШТИХЕЛЬ.—Инструмент, употребляемый для гравирования по дереву.

ЭСКИЗ.—Набросок.

ЭСТАМП.—Оттиск гравюры.



СОДЕРЖАНИЕ

Цена 45 коп.

